UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FELIPE ABREU E SILVA

A SEQUÊNCIA NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO DOS FOTOLIVROS GANHADORES DO PRÊMIO APERTURE / PARIS PHOTO

CAMPINAS
2018

FELIPE ABREU E SILVA

A SEQUÊNCIA NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO DOS FOTOLIVROS GANHADORES DO PRÊMIO APERTURE / PARIS PHOTO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

ORIENTADORA: PROFA. DRA. IARA LIS FRANCO SCHIAVINATTO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA POR FELIPE ABREU E SILVA E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. IARA LIS FRANCO SCHIAVINATTO

CAMPINAS
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2016/18013-0
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3472-693

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Juliana Ravaschio Franco de Camargo - CRB 8/6631

Si586s

Silva, Felipe Abreu e, 1989-
A sequência na fotografia contemporânea : um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture / Paris Photo. / Felipe Abreu e Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Iara Lis Franco Schiavinatto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Fotolivros. 3. Narrativas. I. Schiavinatto, Iara Lis Franco. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Sequencing in contemporary photography : a study of the construction of the photobooks awarded by Aperture / Paris Photo.
Palavras-chave em inglês:
Photography
Photobook
Narrative
Área de concentração: Artes Visuais
Titulação: Mestre em Artes Visuais
Banca examinadora:
Iara Lis Franco Schiavinatto [Orientador]
Fernando Cury de Tacca
Ronaldo Entler
Data de defesa: 22-06-2018
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

FELIPE ABREU E SILVA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. IARA LIS FRANCO SCHIAVINATTO

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. IARA LIS FRANCO SCHIAVINATTO

2. PROF. DR. FERNANDO CURY DE TACCA

2. PROF. DR. RONALDO ENTLER

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluno.

DATA DA DEFESA: 22/06/2018

Para Paula, minha companheira de todas as jornadas.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Iara Lis pela atenção e dedicação em sua orientação durante todo o mestrado. Seus questionamentos, sugestões e indicações deram forma a esta pesquisa. Aos professores e professoras do Instituto de Artes da Unicamp que acompanharam esta pesquisa propiciaram um rico espaço de debates nos últimos dois anos.

Aos meus pais, Angelo, Márcia, e seus companheiros, Ana Luisa e Antônio, pelas cobranças e incentivos nos últimos vinte e oito anos. Sem este apoio nada disso seria possível.

A Paula, minha companheira de sempre, que esteve ao meu lado nos melhores e piores momentos deste caminho.

A todos os companheiros, presentes em grupos de debate, feira, cursos, palestras e festivais. Este universo é encantador por vocês, pelas conversas, trocas e discussões de sempre. Seguimos juntos.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo analisar os processos de sequenciamento (*sequencing*) e construções narrativas utilizados na produção de fotolivros no século XXI com foco nas intenções do autor e na maneira com que o trabalho é recebido pela crítica. Para tanto, o estudo se concentrará nos livros ganhadores do *Photobook Awards Aperture / Paris Photo* entre os anos de 2013 e 2015, realizando análise do conteúdo destas publicações, conduzindo entrevistas em profundidade com os fotógrafos criadores e analisando sua recepção crítica. Com este material pretende-se identificar técnicas recorrentes ou inovadoras de edição dentro do fazer fotográfico, além de encontrar possíveis tendências dentro deste universo de fotolivros premiados. Entender estes processos narrativos se vê necessário para aprofundar o conhecimento no que concerne a fotografia contemporânea, já que esta tem se apresentado cada vez mais como uma arte sequencial, se concentrando nas ligações criadas entre as imagens e não só no conteúdo interno de cada uma delas.

Palavras-chave: fotografia, fotolivro, narrativa, sequência, edição

Abstract

This research has the objective of analysizing the sequencing processes and the narrative construction utilized in the production of photobooks in the 21st century focusing on the author's intentions and the way the work is received by the critics. To do so, the study will look into the winning books of the *Photobook Awards Aperture / Paris Photo* between the years of 2013 and 2015, analyzing de content of the awarded photobooks, conducting in depth interviews with the photographers and analyzing its critical reception. With this material there is a wish to identify recurring or innovative editing techniques in photographic creation and to encounter likely tendencies in this universe of awarded photobooks. Understanding these narrative processes is necessary to deepen the knowledge regarding contemporary photography, since it is presenting itself more and more as a sequential art, focusing of the bonds created between images and not only in the internal content of each one.

Keywords: photography, photobook, narrative, sequencing, editing.

Sumário

.Introdução 10

1 – A fotografia e o livro

1.1 Recuperação histórica do fotolivro 14

1.2 Estudos contemporâneos 31

1.3 Metodologias para análise de fotolivros 50

2 – Os premiados pelo *Photobook Awards Aperture/Paris Photo*

2.1 A premiação e o processo de escolha dos ganhadores 60

2.2 Os fotolivros vencedores 69

2.2.1 *Karma*, de Óscar Monzón 69

2.2.2 *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*, de Rosângela Rennó 87

2.2.3 *Hidden Islam*, de Nicoló Degiorgis. 102

2.2.4 *Imaginary Club*, de Oliver Sieber. 115

2.2.5 *You Haven't Seen Their Faces*, de Daniel Mayrit. 129

2.2.6 *Illustrated People*, de Thomas Mailaender. 140

3 – A recepção crítica e a percepção das narrativas

3.1 A crítica de fotolivros na atualidade 160

3.2 A recepção crítica dos fotolivros ganhadores do *Photobook Awards* 161

.Notas Finais 176

.Bibliografia 182

.Anexos 188

.Introdução

O livro tem sido um veículo constante de expressão para a fotografia desde meados do século XIX, atravessando o século XX e o início do XXI com um série de publicações essenciais para o entendimento da história da fotografia. Apesar de ser um suporte de extrema importância para a produção fotográfica, o fotolivro só passa a ser estudado de maneira mais profunda na última década do século XX, ganhando uma atenção cada vez maior à partir da segunda metade da primeira década do século XXI. Esta forma de expressão visual tem sido um elemento central na minha pesquisa e na minha produção como artista, chamando minha atenção pela sua complexidade e pelas variadas possibilidades de criação neste suporte.

Os textos de Martin Parr, Gerry Badger, Tate Shaw e tantos outros pensadores foram os responsáveis por me aproximar da área, destacando a complexidade dos processos criativos por trás da criação de um fotolivro e de sua sequência de imagens. Assim, iniciei meus estudos sobre fotolivros, em um primeiro momento com foco nas possibilidades de produção como artista, buscando caminhos e especializações que me trouxessem ferramentas para entender em profundidade os processos por trás da criação deste tipo de publicação. Esta busca me levou ao estudo da produção de outros artistas e de sua recepção crítica, com o desejo de entender os caminhos e ferramentas utilizados por eles em suas criações e a maneira com que estas eram recebidas pelo público, se havia uma valorização ou uma percepção maior de determinadas características dentro destes fotolivros. Foi este caminho que me trouxe ao início dos estudos para a realização desta dissertação.

Dentro deste riquíssimo universo de publicações me vi com um problema: qual seria o melhor recorte para poder analisar a produção contemporânea de fotolivros? Logo decidi pelo estudo da narrativa e da sequência dentro destas obras por entender, amparado por uma série de estudiosos na área, que este seria o ponto de diferenciação mais claro entre esta e outras formas de expressão artística, especialmente no âmbito da fotografia. Para Badger, Parr e tantos outros, o livro se consolidou como o veículo ideal para a apresentação da fotografia, especialmente pela sua organização e complexidade narrativa. Além da questão artística, este estudo também permite um entendimento do livro como um bem material de ampla circulação mundial e fornece *insights* sobre o mercado editorial, ligado à fotografia, e suas peculiaridades em uma era de intensa criação.

Com o foco do estudo definido, precisava entender quais seriam os livros analisados dentro deste processo. Há uma infinidade de escolhas possíveis entre autores, recortes de período ou espaços geográficos, mas todos pareciam abertos demais, especialmente por se tratar de um tema que atravessa todo e qualquer livro fotográfico. Assim busquei por critérios que pudessem, de alguma forma, criar um recorte dentro das publicações contemporâneas. Voltei meu olhar para as premiações, fator de grande impacto nas duas primeiras décadas do século XXI e que, de uma forma ou de outra, são responsáveis por um recorte dentro do universo dos fotolivros e por criar uma intensa movimentação neste mercado, criando um crivo curatorial dentro de um campo em que é quase impossível acompanhar o ritmo de lançamentos.

Neste universo de premiações voltadas exclusivamente aos fotolivros, encontrei no *Photobook Awards* o cenário ideal para a definição do corpus desta pesquisa. A premiação, organizada pela *Aperture* e pela *Paris Photo*, conta com o reconhecimento de duas das principais organizações dedicadas à fotografia no mundo, tem a maior premiação financeira na área (10.000 euros para o ganhador da categoria de fotolivro de estreia) e tem como frase guia: *Celebrating the book's contribution to the evolving narrative of photography*[1], assumindo assim diretamente seu apreço pela construção narrativa dentro do fotolivro contemporâneo. Além deste ponto curatorial que se encaixa perfeitamente nos objetivos desta pesquisa, o *Photobook Awards* também é responsável por uma intensa movimentação no mercado dos fotolivros, com quase todos os seus premiados tendo suas tiragens esgotadas quase que instantaneamente. Esta faceta e a clara construção do jurado e do prêmio como *gatekeepers* dentro desta comunidade fotográfica me interessam por, de certa forma, ditarem as boas práticas dentro de uma produção criativa, criando assim tendências que reverberam dentro da produção de fotolivros nos anos que seguem as premiações.

Com o recorte da premiação já definido, foram selecionados seis vencedores do prêmio entre os anos de 2013 e 2015, três vencedores da categoria de melhor fotolivro do ano e três da categoria de melhor fotolivro de estreia. Com o foco no processo criativo por trás da elaboração das sequências e narrativas nos fotolivros - e o corpus da pesquisa definidos - pude estruturar esta dissertação em três capítulos: *A fotografia e o livro*, *Os premiados pelo Photobook Awards Aperture/Paris Photo* e *A recepção crítica e a percepção das narrativas*.

---

[1] Celebrando a contribuição do livro na evolução da narrativa fotográfica, em tradução livre.

O primeiro capítulo se apresenta como uma recuperação histórica dos estudos ligados ao fotolivro, especialmente nos últimos quinze anos. Com este panorama busco trazer não só a importância do fotolivro para a produção contemporânea mas também parâmetros e técnicas para entender como a sequência e a narrativa são observadas por outros pesquisadores. Deste processo se percebe a expansão do interesse na área, mas também o amplo espaço de crescimento ainda presente para estudos neste campo. Com este levantamento realizado, o segundo capítulo se dedica à análise do corpus e da premiação, com um concentração especial no processo de cada autor para a realização de seus fotolivros. Para este capítulo tive a oportunidade de conduzir entrevistas em profundidade com todos os autores, alguns dos editores e organizadores do prêmio. Este processo trouxe um conhecimento muito profundo das técnicas e escolhas de cada um na criação de seus livros, além de uma visão mais precisa sobre todo o processo de escolha dentro do *Photobook Awards*. Outro aspecto de grande valia para o desenvolvimento deste capítulo foi o acompanhamento da premiação em 2017, durante a *Paris Photo*. Neste período pude acompanhar a apresentação dos finalistas e ganhadores, entrevistar os realizadores do prêmio e acompanhar o frenesi em torno das publicações finalistas e ganhadoras durante a feira de impressos.

O capítulo final se dedica à análise da recepção crítica dos seis livros analisados. Neste momento busco comparar quais são os pontos valorizados pelos autores em seu processo de criação e quais são os valorizados pela crítica, se há ou não um desencontro neste caminho. Também me concentro no alcance destas publicações algo que - apesar do crescimento em interesse e produção já mencionados - ainda apresenta grandes possibilidades de crescimento. Desta análise se percebe uma divisão clara na maneira com que os livros são comentados na crítica especializada e em veículos exclusivamente jornalísticos. Há sim um interesse pela sua narratividade, mas este ponto se dilui quando o veículo não é especializado em fotografia ou fotolivros.

Com esta estrutura busco trazer uma contribuição para o campo de estudos na fotografia e dos fotolivros, especialmente no que se refere ao processo criativo e às técnicas de sequência e narratividade. Esta dissertação não deseja atuar como um manual ou como uma recuperação histórica de títulos essenciais para a área. Há aqui um desejo de se fornecer uma visão direta do processo destes artistas, sua importância dentro de um mercado crescente e de sua análise por parte da crítica. Não há o desejo

por respostas definitivas, mas sim o de apresentar para estudiosos e artistas interessados na fotografia uma série de ferramentas de análise e produção de narrativas visuais na contemporaneidade.

1.1 Recuperação histórica do fotolivro

O livro, como forma de apresentação de um trabalho, tem acompanhado a fotografia desde, pelo menos, o final da primeira metade do século XIX. Uma sequência de imagens, ligada por autor e/ou tema e apresentada de forma encadernada se mostra como importante recurso de formatação de ensaios fotográficos. Estão entre os exemplos marcantes deste período as obras *Photographs of British Algae: Cyanotipe Impressions*, de Anna Atkins – reconhecida como o primeiro livro fotográfico publicado na história – e *The Pencil of Nature*, de William Henry Fox Talbot, que sucedeu a obra de Atkins por cerca de oito meses. Além destes dois primeiro exemplos dentro deste campo de produção, há uma série de outros marcantes projetos de livros como suporte para um trabalho fotográfico. Esta relação tem apenas se aprofundado ao longo dos mais de cento e cinquenta anos desta primeira publicação, tornando o livro um companheiro constante na história da fotografia. Se ao longo do século XX temos uma série de exemplos de destaque[2] como *American Photographs* (1938), de Walker Evans, *The Americans* (1958), de Robert Frank e *Twentysix Gasoline Stations* (1963), de Ed Ruscha, o século XXI trouxe um novo protagonismo para o livro dentro do cenário contemporâneo de produção fotográfica.

Antes de mergulhar na apresentação das transformações do fotolivro durante o século XXI, me parece importante apresentar as possíveis definições para este que será o termo utilizado ao longo desta dissertação quando tratarmos de livros primordialmente compostos por fotografias. Para tanto, apresento inicialmente a definição do *Getty Research Institute* para *photobook*, costumeiramente traduzido como fotolivro:

> Um livro com ou sem texto, onde a informação essencial é transmitida através de uma coleção de imagens fotográficas. Pode ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos, ou organizado por um editor. Geralmente as imagens em um fotolivro são destinadas a serem vistas em contexto, como partes de um todo maior. Na maioria das vezes usado para se referir a obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns formados por impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use "álbuns de fotografia" [photograph albums]. (GETTY RESEARCH, Art and Architecture Thesaurus Online, 2015 apud SILVEIRA, 2015, p. 492)

[2] Dentre as centenas de exemplos possíveis, escolhi estes três pela sua contribuição no campo da edição/sequência de imagens e pela conexão criada entre o livro de fotografia e o livro de artista, algo que será consolidado com o estudo do fotolivro contemporâneo.

Além da definição oferecida pelo instituto *Getty*, me parece interessante trazer também as ponderações de outros três críticos e teóricos da fotografia em relação às características predominantes de um fotolivro. Primeiramente apresento a definição de Andrew Roth, colecionador de livros e galerista, que publicou em 2001 *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, posteriormente reeditado e relançado em 2004 como *The Open Book: A history of photographic book from 1878 to the present*, um dos primeiros esforços na área de recuperação histórica da produção de fotolivros. Para Roth, fotolivros tem uma grande diversidade de forma, design, estilo fotográfico, etc. e podem ser definidos como livros usando a imagem fotográfica em todas as suas possibilidades (2004). As outras duas definições, a serem apresentadas a seguir, advém do principal esforço de recuperação histórica de fotolivros a ser realizado neste século: a coleção em três volumes *The Photobook: A History*, editada por Martin Parr e Gerry Badger. A coleção receberá mais atenção a seguir mas, neste momento, vamos às definições de Gerry Badger e John Gossage. A primeira, do autor da série, argumenta:

> Um fotolivro é um livro - com ou sem texto - no qual a mensagem principal do trabalho é carregada através da fotografia. É um livro cujo autor é um fotógrafo ou por alguém editando ou sequenciando o trabalho de um fotógrafo, ou mesmo um grupo de fotógrafos. Ele tem um caráter específico, distinto da impressão fotográfica.(…)O fotolivro é criado por um autor-fotógrafo, criando um trabalho de acordo com a sua visão artística e que trata o fotolivro como um suporte importante. Um fotolivro deve demonstrar que algo de mais ambicioso do que um livro ilustrado de fotografia comum foi tentado, e às vezes alcançado, por seu autor, mesmo que sem consciência. (PARR; BADGER, 2004, p. 6)

Complementando o pensamento de Badger, o fotógrafo e autor John Gossage busca definir os elementos para um fotolivro de sucesso: ele deve conter um excelente trabalho, precisa fazer que esse trabalho funcione como um mundo conciso dentro do próprio livro e, finalmente, precisa de um projeto gráfico que enalteça o que está sendo tratado (GOSSAGE apud BADGER, 2015). Essencialmente, o que chama a atenção nestas definições é a preocupação da construção de um contexto ou narrativa para as imagens presentes no livro, criando assim uma unidade, pensada pelo fotógrafo ou editor, para o projeto publicado como livro. Além disso, cabe frisar a importância dada por Gossage para a direção de arte e por Badger para uma ambição por algo além de um livro ilustrado. Este entendimento do fotolivro como um objeto de arte será essencial para o desenvolvimento e apresentação desta pesquisa.

A definição do termo “fotolivro” e especialmente as motivações por trás de seu uso como denominação primordial na área não são hegemônicas, com pensadores que ainda questionam a importância – ou validade – do termo. Em *A Faceta Travestida do Livro Fotográfico*, Paulo Silveira traz uma série de argumentos ligados à escolha pelo uso dos termos “livro de fotografia”, “fotolivro” ou “livro de artista”. Para Silveira o *fotolivro* pode ser usado como um termo mercadológico, que muitas vezes ignora uma trajetória de pesquisa na área. Com a progressão do texto, Silveira abre uma série de debates, entre eles a classificação de publicações fotográficas como: *livros ordinários*, *livros-objeto e livros-obra*. Segundo as definições de Silveira os livros a serem discutidos nesta dissertação estariam entre as categorias de *livros ordinários* e *livros-obra*. Não é de especial interesse dessa dissertação discutir o valor do termo fotolivro, mas sim estudar as características formadoras dos seis livros escolhidos e entender quais são as práticas por trás de sua construção. Sendo assim, fotolivro será o termo predominante para denominar a categoria de obras que serão examinadas nesta dissertação. Para esta pesquisa, fotolivro entende-se como uma publicação predominantemente composta de fotografias, criada por um artista que entenda o livro como formato final de sua criação, ou seja, como sua obra artística. Assim aproximando-se de uma possível definição para o livro de artista. Entendo que esta definição não é definitiva e esta não é de maneira alguma a intenção, apenas a apresento como forma de indicação de uma visão por trás do termo fotolivro para que, assim, sigamos a diante.

Após a apresentação de possíveis definições e usos para o termo *fotolivro* cabe apresentar o processo de valorização que o consolidou como um dos principais meios de expressão fotográfica da atualidade. Apesar de acompanhar a fotografia durante a maioria de sua existência, não são muitos os esforços realizados no sentido de discutir a relação entre livro e fotografia ou construir uma história deste formato no meio fotográfico, especialmente ao longo do século XX. Uma das primeiras iniciativas registradas data da primeira metade dos anos oitenta do século passado. O livro *Photography and the Book* foi publicado em 1983 pelo historiador da fotografia Beaumont Newhall com o apoio dos *Trustees of the Public Library of the City of Boston* e conta com apenas 52 páginas. De acordo com o descritivo da Biblioteca Pública de Boston - único local em que encontrei indicação da existência de uma cópia física do livro – a publicação se trata de uma

> Palestra sobre fotografia em livros, discutindo a fotografia e a imprensa: 'em nossa avidez para considerar a impressão fotográfica original como o objeto de valor artístico primordial na fotografia nós ignoramos o importante uso deste processo [de impressão de livros]'.[3] (NEWHALL, 2018)

Assim se apresenta, então, o início de um movimento de publicações sobre livros de fotografia, ainda que de forma embrionária. Após Newhall, o próximo volume de destaque a discutir fotografia e livros será publicado apenas em 1998. Trata-se de *Scenes in a library: reading the photograph in the book, 1843-1875*, de Carol Armstrong, publicado pela *MIT Press*. Este será o primeiro livro a fazer um extenso levantamento de publicações fotográficas em um determinado recorte temporal. Armstrong se concentra nas primeiras décadas de produção de publicações fotográficas, construindo assim uma base para o desenvolvimento da pesquisa sobre este tipo de livro. A principal diferença entre as pesquisas de Armstrong e Newhall e as que virão a seguir é que os autores se concentraram em um pequeno número de publicações, com análises detalhadas sobre cada obra. Nas publicações seguintes há um esforço de trazer à luz obras pouco conhecidas mas essenciais para o entendimento da história da fotografia e dos fotolivros. Com este desenvolvimento, encabeçado por Andrew Roth, Martin Parr e Gerry Badger, veremos uma popularização do fotolivro como ferramenta expressiva, como produto de mercado e como mercadoria.

Este processo começa em 2001, com a publicação *The Book of 101 Books*, de Andrew Roth, mas é em 2004, com o início da até aqui trilogia *The Photobook: A History*, que o processo de popularização e valorização do fotolivro como forma de expressão artística realmente passa a se consolidar. Os três volumes, datados de 2004, 2006 e 2014, são publicados pela *Phaidon* e editados por Martin Parr e Gerry Badger. Fotógrafo da agência Magnum desde 1994, Parr é uma das figuras centrais na discussão sobre a produção de fotolivros na contemporaneidade. Grande colecionador e estudioso da área, é sempre considerado como uma das figuras que indicam erros e acertos na produção de fotolivros, logo avaliza esse objeto fotográfico em sua materialidade e linguagem fotográficas. Na introdução do primeiro volume da série, Parr relata sua conexão profunda com os fotolivros, apontando *The Americans*, de

---

[3] Original: "Lecture on photography in books. In discussing photography and the printing press: "In our avidity to consider the original photographic print as the prime object of artistic value in photography we have overlooked this important use of the process." Tradução do autor.

Robert Frank, como sua primeira aquisição no campo. Gerry Badger é fotógrafo, arquiteto e crítico de fotografia, com trabalhos em diversas coleções nos EUA e Europa. Seus textos e livros publicados nos últimos quinze anos ajudaram a definir alguns dos caminhos seguidos pela fotografia contemporânea, como a maior valorização da produção de fotolivros e análise da sequência e da narrativa nos mesmos. Entre eles, cabe destacar *The Pleasures of Good Photographs*, de 2010, e os três volumes de *The Photobook: A History*, publicados em parceria com Martin Parr. A coleção cunhada pelos dois britânicos se propõe a iniciar um processo de recuperação histórica dentro da área. Na introdução do primeiro volume, Parr afirma que

> Não há um consenso acadêmico exato sobre quais livros existem na atualidade e não há uma lista extensa dos livros de fotografia mais importantes da história. Foi a partir disto que a ideia para esta publicação surgiu. Ela não só iria fornecer essa informação básica, mas também narraria uma nova história da fotografia através da história específica dos fotolivros. (PARR; BADGER, 2004, p. 5)

Desta forma, o dupla de pesquisadores buscou trazer o fotolivro para o centro da história da fotografia, recuperando uma série de publicações que foram essenciais para o campo, além de uma série de títulos raros, muito poucos conhecidos dentro do cenário fotográfico da época. Com este processo, Parr e Badger assumem uma postura de legitimação do fotolivro como suporte para a fotografia, o colocando como forma central de expressão, construção e divulgação de trabalhos fotográficos, abrindo assim uma discussão sobre suporte e formato que trará o fotolivro para o centro das atenções em festivais, feiras e museus dedicados à fotografia[4]. Os primeiros dois volumes são parte desta mesma ideia, divididos em dois apenas pelo gigantesco volume de publicações presentes em cada um deles (são mais de 300 páginas em cada um). O terceiro volume da série, publicado oito anos depois do segundo, visa sanar falhas das duas primeiras publicações, dando atenção especial para publicações pequenas e eficientes, que energizaram a criação contemporânea de fotolivros, além de trazer títulos de grande qualidade que, de alguma forma, passaram desapercebidos do radar de colecionadores e historiadores ao longo dos anos (2014). Assim, através de mais de uma década de pesquisa, Parr e Badger conseguiram construir uma intensa e valiosa recuperação histórica dentro do campo dos fotolivros.

---

[4] Em 2017 o CCCB (Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona) realizou a exposição *Fenómeno Fotolibro*, reunindo mais de 500 fotolivros selecionados por nove curadores, entre eles Gerry Badger, Horácio Fernández e Martin Parr, figuras importantes para a discussão proposta nesta dissertação.

Deste intuito nasceram diversas publicações irmãs e/ou baseadas neste processo de pesquisa. Há uma série de pesquisas baseadas em recortes geográficos (FERNÁNDEZ, 2011; GIETSBERG; SUERMONDT, 2012; PARR; WASSINKLUNDGREN, 2016) ou históricos (KARASIK, 2015), tornando a última década um período de intensa pesquisa em relação ao valor artístico, cultural e histórico do fotolivro como forma de expressão. Dentro deste universo, é interessante destacar *Fotolivros latino-americanos*, lançado em 2011 pela Cosac Naify e organizado por Horacio Fernández com colaboração de Marcelo Brodsky, Iatã Cannabrava, Lesley Martin, Martin Parr e Ramón Reverté. A iniciativa se provou valiosa por trazer à luz a produção de um espaço muitas vezes ignorado por historiadores americanos ou europeus da fotografia[5]. Em sua apresentação, o time de colaboradores afirma que

> *Fotolivros latino-americanos* não é um mero compêndio bibliográfico. É um estudo crítico que acrescenta informações relevantes sobre os autores e o contexto social, cultural e político das 150 obras presentes nestas páginas com a maior generosidade gráfica possível. O conjunto contém uma riqueza e complexidade que revelam a enorme contribuição de América Latina ao gênero do fotolivro e desvelam alguns dos segredos mais bem guardados da história da fotografia. (FERNÁNDEZ, 2011)

Esta pesquisa trouxe uma merecida recuperação histórica e política de quase um século de publicações – nomeadas como latino-americanas pelos autores - voltadas para a fotografia, construindo assim um parâmetro histórico para o estudo da área em nosso continente, além de destacar publicações raras ou perdidas com o passar das décadas. Continuando os esforços de Fernández, o grupo *10x10 Photobooks* publicou no ano passado *CLAP! 10x10 Contemporary Latin American Photobooks: 2000-2016*. Participaram da seleção de livros em destaque Claudi Carreras, Iatã Cannabrava, Ramón Reverté, Ricardo Baez, entre outros, totalizando 130 fotolivros apresentados. *CLAP!* também conta com textos de Russet Lederman, Olga Yatskevich, Matthew Carson, Joaquim Marçal F. de Andrade e Luis Weinstein. Destes, destaco um trecho de Joaquim Marçal sobre o cenário contemporâneo de produção na América Latina:

---

[5] Não há nenhum livro latino-americano apresentado em *The Photobook: A History Vol. I*, fato sanado apenas no segundo volume da série, publicado dois anos após o lançamento do primeiro livro. No volume são apresentados os livros *Buenos Aires Buenos Aires* (1968), de Alicia D'Amico e Sara Facio, *A La Plaza Con Fidel* (1970), de Mario Garcia Joya, *ABCDF: Diccionario gráfico de la ciudad de México* (2001), de Cristina Faesler Bremer, *Fotografías* (1945), de Manuel Álvarez Bravo, entre outros títulos.

> Esses livros fotográficos quase sempre nos contam histórias – sejam elas baseadas em fatos reais, sejam elas mera ficção. Tais narrativas às vezes são cristalinas, às vezes herméticas. Há muitos fotógrafos produzindo livros biográficos. Há também uma profusão de trabalhos de caráter documental, de um continente politizado, que reflete sobre a sua própria condição. O retrato e a paisagem – em sua acepção mais esgarçada – figuram entre os gêneros frequentes. Os livros fotográficos 'de artista' ganharam mais espaço. Continuam sendo raras as iniciativas puramente visuais, que abrem mão, por completo, do texto. (ANDRADE, 2017, p. 15)

Com este recorte, Joaquim Marçal oferece um panorama geral da produção latino-americana, mostrando sua pluralidade, mas também alguns pontos de conexão notados na produção das últimas décadas. O mais marcante deste cenário está na insistência pela produção, muitas vezes sem qualquer tipo de apoio financeiro ou institucional, algo igualmente mencionado pelo autor em seu texto.

Fica clara, desta forma, a importância das publicações impressas para a história da fotografia, especialmente nos séculos XX e XXI. Dentro deste campo pode-se apontar algumas hipóteses para o porquê do crescimento de atenção e desejo em relação às publicações nas primeiras duas décadas do século XXI. Além da atenção dada aos fotolivros graças a esta série de esforços de recuperação histórica iniciados em 2001, há também algumas mudanças tecnológicas e da própria lógica de produção fotográfica na contemporaneidade que auxiliam no entendimento do crescimento do fotolivro como ferramenta da expressão.

Um dos grandes pontos relacionados à popularização do fotolivro como forma de expressão é a facilidade de impressão alcançada com as tecnologias digitais e a transformação das relações de trabalho na fotografia, especialmente em relação ao mercado editorial. Este fato é mencionado diretamente por Martin Parr na introdução do volume III de *The Photobook: A History*:

> Outra surpresa foi o efeito positivo da morte do mercado das revistas como um dos principais caminhos para os fotógrafos sustentarem sua produção. Hoje, raramente as revistas tem orçamento para encomendar trabalhos documentais ou de fotojornalismo. Fotógrafos tem que ser mais astutos na maneira de escoar sua produção e trazer suas imagens para suas audiências utilizando diferentes plataformas, além da internet. A pequena publicação, como livro, zine ou jornal; é o modo favorito e este é um dos principais fatores por detrás da infinita variedade e número de nova publicações disponíveis hoje.[6] (PARR; BADGER, 2014, p. 5)

---

[6] Original: Another surprise has been the positive effect of the demise of the magazine market as one of the main avenues for photographers to sustain their output. Now magazines rarely have the budgets to commission photojournalism or documentary work. Photographers have to be more cunning as to how they facilitate this production and bring their images to audiences using different platforms, over

Em relação às novas possibilidades de formato e impressão mencionadas anteriormente, é essencial apontar o movimento de autopublicação (*selfpublishing*) como um dos pontos centrais no processo de exploração destes caminhos expressivos. Dentro deste campo de produção destaca-se a iniciativa *Self Publish, Be Happy*, coordenada por Bruno Ceschel desde 2010. Além de ser o criador e gestor do *SPBH*, Ceschel também atua como professor convidado de uma série de centros de excelência no estudo da fotografia na Europa, entre elas a *University of Westminster, University of London* e *ECAL*. Ao longo dos últimos oito anos a iniciativa britânica foi responsável por dar voz a um nicho de publicadores que enfrentam a crise econômica vivida pela Europa e criam novos modelos para disseminar sua produção artística, algo apontado ativamente tanto nas plataformas online do *SPBH* quanto nas suas publicações. A iniciativa liderada por Ceschel se coloca como uma organização dedicada a moldar a fotografia contemporânea e a cultura visual através de publicações, eventos online e off-line e programas educacionais. Em 2015 a *Aperture* publicou um volume que leva o nome da organização e compila todos os livros apresentados pela equipe do *SPBH* em seu site, desde sua fundação até a data da publicação pela editora americana. O primeiro texto apresentado no livro é um manifesto, do qual destaco o seguinte trecho:

> Enquanto no passado livros auto-publicados eram necessários para espalhar ideias em ambientes de censura, hoje na era do vale tudo digital, um pode acreditar que eles se tornaram obsoletos – que sua razão de ser havia deixado de existir. Por que se preocupar com algo tão trabalhoso, não imediato e caro como uma publicação? (...) O ato de fazer publicações subverte o decreto que o digital deve ser substituído pelo analógico, o sensorial, o físico. O prazer de fazer, consumir e trocar livros está no centro de *Self Publish, Be Happy*. Este livro reafirma a experiência humana, unindo conhecimento e história através do tempo e espaço.[7] (CESCHEL, 2015, p. 6)

---

and above the internet. The small publication, as either a book, zine or newspaper; is the favoured mode and this is one of the main factors behind the infinite variety and number of new publications available today. Tradução do autor.

[7] Original: While in the past self-published books were necessary for spreading ideas in censorious environments, in today's free-for-all digital era, one might believe that they'd been made obsolete – that their raison d'être had ceased to exit. Why bother with something as laborious, non-immediate, and costly as a publication? (…) The act of making publications subverts the diktat that the digital must be substituted for the analog, the sensorial, the physical. The pleasure of making, consuming, and exchanging books is at the core of *Self Publish, Be Happy*. This book reasserts human experience, bridging knowledge and history across time and space. Tradução do autor.

As colocações de Bruno Ceschel e Martin Parr deixam claro como o fotolivro se tornou um produto não só artístico, mas também político no século XXI. A potência dele como forma de protesto ou de divulgação de pautas jornalísticas se dá pela sua capacidade de distribuição e alcance que, ainda que mais restrita que canais digitais, é muito maior do que outras ferramentas artísticas - como exposições por exemplo – e tem um alcance geográfico potencialmente irrestrito.

Em sua dissertação de mestrado apresentada na Unicamp em 2015, Fernanda Grigolin analisa a produção de livros de artista em três momentos: produção, edição e circulação. Na última etapa desta tríade, Fernanda aponta a importância política do livro de artista:

> (...) ser o livro de artista um meio de transmissão política torna-o mais interessante e urgente. (...) O militante passa a ser ativista, que vai ao encontro de ações e proposições. Tal termo vincula-se ao agir e estar no mundo. De fazer política como uma prática cotidiana e uma ação de transformação social. Não há mais um lugar específico para se fazer política, por exemplo. (MORAES, 2015, p. 50)

Assim, o fotolivro e outros formatos de publicação, como o livro de artista, não são apenas um gesto artístico, mas também um ato político, que busca expandir o alcance deste tipo de produção, além de dar voz àqueles que em outros momentos deixariam de ser ouvidos. O alcance destas publicações também é apontado por Fernanda Grigolin em seu livro *Experiências de Artistas: Aproximações entre a fotografia e o livro*:

> Talvez o livro de artista tenha em uma de suas principais vocações tornar-se público. O ato de publicar em escala miúda ou grandiosa. A força do livro (...) é libertar a arte de seu isolamento tradicional. (...) Assim, há a retirada da mediação da arte, antes realizada por espaços institucionalizados, e criam-se outros espaços, outros territórios onde quem produz, edita e distribui pode ser o próprio artista. E as características como o nomadismo do livro são elevadas a seu grau máximo. (GRIGOLIN, 2013, p. 52)

Apesar de Grigolin apontar os meios de circulação de livros de artista, sua discussão é muito próxima da realidade enfrentada pelos fotolivros. Além de poder contar com similaridades em seu processo de criação e distribuição, fotolivros e livros de artista podem encontrar espaços de circulação próprios como feiras, mostras,

exposições e eventos de discussão focados nesta área[8] criando um circuito próprio e independente para seu consumo. Esta possibilidade ampla de circuito, além da valorização da cultura do "faça você mesmo" ou *DIY*, tornam o cenário envolvendo o fotolivro um ambiente profundamente democrático, que une em mesas de feiras, premiações e exposições voltadas a este formato, artistas em diversos momentos de suas carreiras, construindo diálogos e criando um catálogo vivo do que está sendo produzido em fotografia na contemporaneidade.

Além de suas possibilidades de alcance e circulação, o fotolivro também se apresenta como um formato dotado de características específicas em relação à sua construção narrativa, a tornando um atrativo para um número considerável de fotógrafos. Dentro de uma determinada lógica, o livro se apresenta como um formato ideal para a fotografia, justamente por sua característica sequencial, um ponto colocado como uma sequência de interrogações pelo teórico britânico Gerry Badger em seu texto *Por que Fotolivros são Importantes?* publicado pela revista *Zum*:

> A questão, no entanto, é: será que a própria ideia de produzir obras de arte fotográfica singulares, únicas, não discrepa daquilo que constitui a verdadeira força desse meio de expressão? Em outras palavras, será que a fotografia é arte da mesma maneira que a pintura o é? Uma arte que, em teoria, se traduz na realização, numa única imagem, de tudo aquilo que o artista é capaz de fazer? Ou será a fotografia uma arte de outro tipo, uma arte seriada – como o filme ou o romance – cujo verdadeiro potencial só pode ser plenamente realizado mediante uma sequência de imagens? Ou seja, não seria a fotografia, em essência, uma arte literária, uma arte em que o fotógrafo não é propriamente um manipulador de formas no interior da moldura fotográfica, mas antes um narrador que se vale de imagens em vez de palavras, alguém que conta uma história? (BADGER, 2015, p. 3)

Ao aproximar a fotografia da literatura – e do cinema – ganha-se no campo da construção narrativa e passa-se a ver a produção fotográfica não como uma série de imagens isoladas, dotadas de uma potência interna, mas sim um conjunto coerente, que ganha sua força pela associação entre cada fotografia, não pela potência individual de cada uma. Badger continua a desenvolver este raciocínio no artigo *It's All Fiction*, publicado no livro *Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond*.

> Criar um fotolivro, por conta do fato de ele requerer uma seleção e sequenciamento de um número de fotografias, dá sentido ao trabalho do fotógrafo.

[8] Em 2017 o *Valongo Festival Internacional da Imagem*, realizado em Santos, dedicou um prédio inteiro e uma programação de quatro dias exclusivamente para discussão de publicações fotográficas. Pude participar como coordenador desta área no festival e ver de perto as discussões propostas por artistas, editores e distribuidores de fotolivros no Brasil.

> A fotografia única, aparentemente tão clara e empática, um pedaço de vida e tempo tomado do mundo, é de fato notoriamente escorregadia quando se trata de transmitir qualquer sentido além de 'aqui está, faço disso o que quiser'. O fotolivro pode não resolver completamente este problema, mas ao menos ele dá ao fotógrafo a oportunidade de combinar fotografias e indicar um sentido mais complexo. O fotolivro permite ao fotógrafo o potencial de *contar uma história*, a possibilidade de construir uma narrativa.[9] (BADGER, 2013, p. 16)

O fotolivro é visto como um instrumento narrativo mais complexo para a fotografia, que permite - através do sequenciamento de imagens, do uso de elementos gráficos e de sua direção de arte - construir uma proposta de sentido mais complexa para as imagens apresentadas. Este crescimento de possibilidades narrativas é um dos fatores que torna este tipo de publicação um suporte tão desejado dentro da fotografia contemporânea.

Dentro do conceito de narratividade em fotolivros, um dos elementos centrais é a construção da sequência de imagens a ser apresentadas no livro final. A ideia de edição (*editing*) ou sequenciamento (*sequencing*) tem sido muito discutida dentro deste campo por ser um dos pilares da construção de um bom fotolivro. Tate Shaw, diretor do *Visual Studies Workshop*, nos EUA, resume o papel da sequência em um fotolivro:

> A maneira com que imagens e texto se vinculam para criar narrativas é crítica para a sequência fotográfica. Uso a palavra vincular no sentido conceitual, como imagens mentalmente se unem ou a um texto. A sequência fotográfica combina imagens em uma ordem específica para criar um contexto para que o sentido seja inferido entre as imagens. (...) Este vínculo compele o leitor a dar uma única e predominante identidade às duas imagens e reconhece-las como um todo. Um salto narrativo é requerido para ver as duas imagens como uma única entidade. Para formar um desfecho, nós pensamos sobre os motivos que elas estão juntos, apesar de que este processo de pensamento nem sempre é inteiramente consciente.[10] (SHAW, 2012, p. 1)

---

[9] Original: Making a photobook, by virtue of the fact that it requires the selection and sequencing of a number of photographs, gives meaning to the photographer's work. The single photograph, so apparently clear and emphatic, a slice of life and time taken from the world, is in fact notoriously slippery when it comes to conveying any kind of meaning beyond 'here it is, make of it what you will.' The photobook may not solve this problem entirely, but it at least gives the photographer an opportunity to combine photographs and tease out a more complex meaning. The photobook allows a photographer the potential to *tell a story*, the possibility of constructing a narrative. Tradução do autor.

[10] Original: The way images and texts bind together to form narratives is critical to a photographic sequence. I'm using the word binding in the conceptual sense, how images mentally link to one another or to a text. Photo sequence combines images in a specifi c order to create a context for meaning to be inferred between the images. (...) Binding compels the reader to give the two images a single overriding identity and recognize them as a whole. A narrative leap is required to see the two pictures as one entity. To form a closure, we think through why they go together, though this thought process may not be entirely conscious. Tradução do autor.

Este processo de construção de novos sentidos através da justaposição de imagens é uma das características centrais dentro da produção de fotolivros. A percepção desta característica e sua valorização como forma de expressão artística dentro da fotografia tem como marco a publicação de *American Photographs*, de Walker Evans, no final da década de 30 do século XX. Este processo de construção narrativa aproxima profundamente a produção de fotolivros do cinema e da literatura, nas quais a união de uma série de elementos (planos e palavras, respectivamente) são responsáveis pela construção do sentido total da obra, como aponta Gerry Badger ao comentar o livro de Evans:

> Ele não só deu uma ideia do que um fotolivro era capaz de fazer, mas também do que a própria fotografia podia ser – um meio que não era apenas um método de documentação ou um acessório à arte "de verdade", e sim, ele próprio, uma arte dotada de estrutura intricada e de coerência intelectual. *Fotografias Americanas* demonstrou, como pretendia Evans, que a fotografia era em essência uma arte literária, na qual fotos ordenadas em uma sequência específica podiam dizer algo mais que a mera soma de suas partes isoladas. (BADGER, 2015, p. 2)

Além de Badger e Shaw, outra figura importante no estudo da construção de sequências fotográficas é Nathan Lyons (fotógrafo, crítico e fundador do *Visual Studies Workshop* centro de estudos localizado na costa leste americana), assunto central da dissertação de mestrado de Inês Bonduki na ECA-USP em 2015. Em sua pesquisa Inês se dedica à recuperação dos estudos e conceitos desenvolvidos por Lyons em relação à construção de sequências fotográficas. Neste sentido Inês coloca como oposição o pensamento de Lyons ao de John Szarkowski, diretor do departamento de fotografia do MoMA entre 1962 e 1991:

> Enquanto Szarkowski entendia que o maior potencial da linguagem dava-se através da imagem isolada, e defendia uma análise com princípios formais rígidos e descolada de qualquer contexto, Lyons defendia que as diversas formas de contexto – como as outras imagens do trabalho, a obra do fotógrafo e o contexto sociocultural em que estava envolvido - eram parte fundamental da análise de um trabalho fotográfico. A postura de Szarkowski mantinha-o distante de imagens que remetiam ao sonho ou que se utilizavam de manipulações de laboratório, enquanto para Lyons qualquer processo sério e permanente de pesquisa visual poderia resultar em uma contribuição para as artes visuais. No sentido da valorização do contexto em que a imagem estava inserida, Lyons desenvolveu, desde o início de sua atividade professional, pesquisa voltada às possibilidades de articulação entre as imagens de forma a construir discursos visuais para além da imagem isolada. (BONDUKI, 2015, p. 17)

As pesquisas de Lyons[11], profundamente pautadas pela pesquisa em fotolivros, contribuem diretamente para o entendimento da sequência como um processo criativo essencial dentro da criação de ensaios fotográficos. Este processo será aumentado e alinhado a outras técnicas narrativas dentro do universo do fotolivro contemporâneo, especialmente se considerarmos a expansão das técnicas de impressão, acabamento e o uso de novos materiais na confecção dos livros contemporâneos.

O fotolivro assume um papel de destaque dentro da história da fotografia por trazer um nível de complexidade de entendimento e de realização maior do que uma fotografia isolada. Ao aproximar fotografias o livro consegue criar narrativas visuais, um ponto essencial para a criação fotográfica contemporânea. No texto *Elliptical Narratives: Some Thoughts on The Photobook*, Gerry Badger discute a importância da narrativa no fotolivro de forma precisa e sucinta:

> O fotolivro, resumidamente, trata da narrativa, de fazer fotografias contarem uma história, as dar um sentido relevante. Apesar de terem uma relação aparentemente clara e concreta com o mundo, fotografias são portadoras de sentido frágeis e escorregadias, pelo menos além do nível de 'o que você vê é o que você ganha.'(...) Uma fotografia única pode expressar muito, mas em um sentido narrativo, ela é como uma palavra única. Sem outras palavras não é possível haver frases, parágrafos e capítulos.[12] (BADGER, 2010, p.223)

Esta associação entre a fotografia e a palavra - e igualmente com o plano no cinema - aponta para um papel renovado da imagem fotográfica não como um objeto único e completo, mas sim como parte de um todo, de uma sequência narrativa, capaz de carregar sentidos maiores e mais complexos do que as imagens solitárias. Não se pode esquecer, porém, que no fotolivro as fotografias não são as únicas responsáveis pelo processo de transmissão de sentido e pela construção da narratividade da obra. Costumam aparecer, em diversos exemplos de publicações fotográficos, elementos gráficos, de texto e memorabilia. Portanto a compreensão do livro como um objeto de arte se faz importante para uma análise mais completa deste tipo de obra. Badger também comenta esta característica do fotolivro no texto já citado acima:

---

[11] Dentro da bibliografia produzida por Lyons entre 1966 e 2016 se destacam os livros: *Photographers on Photography: A Critical Anthology*, *Photography in the Twentieth Century Vision and Expression*, *Nathan Lyons: Works in Progress* e *Return Your Mind To Its Upright Position*

[12] Original: The photobook, in short, is about narrative, making photographs tell a story, giving them relevant meaning. For in spite of their apparently clear and concrete relationship to the world, photographs are fragile and slippery carriers of meaning, at least beyond the level of 'what you see is what you get.'(…) A single photograph can express much, but in a narrative sense, it is like a single word. Without other words there can be no sentences, paragraphs, and chapters. Tradução do autor.

> Nós estávamos preocupados, principalmente, com o fotolivro como uma forma de expressão por parte daqueles que o produzem, não apenas fotógrafos, mas tipógrafos, designers gráficos e produtores. Nós estávamos preocupados com a arte da fotografia, mas também com a arte do livro. Como Ralph Prins escreveu: 'Um fotolivro é forma de arte autônoma, comparável com uma escultura, uma peça de teatro ou um filme. As fotografias perdem seu caráter fotográfico próprio como 'coisas em si mesmas' e se tornam partes, traduzidas em tinta de impressão, de um evento dramático chamado livro.'[13] (BADGER, 2010, p. 221)

Aparece neste trecho a importância de elementos externos à fotografia dentro da construção de um fotolivro. Se considerarmos, especialmente, os livros produzidos ao longo do século XXI veremos a relevância da direção de arte e do acabamento no processo de criação destas narrativas visuais. Mais do que uma potente sequência de imagens, o fotolivro se torna um objeto de interesse, ressaltando cada escolha em seu processo de criação. Neste sentido me parece interessante trazer o pensamento de Roger Chartier sobre este processo de criação dentro da literatura, facilmente traduzível para a criação de fotolivros:

> Contra a representação, elaborada pela própria literatura, segundo a qual o texto existe em si, separado de toda materialidade, é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor. Daí a distinção indispensável entre dois conjuntos de dispositivos: os que provêm das estratégias de escrita e das intenções do autor, e os que resultam de uma decisão do editor ou de uma exigência de oficina de impressão. (CHARTIER, 1991, p. 182)

No universo dos fotolivros esta compreensão é de profunda importância não só para a sua análise mas igualmente para a sua produção. O papel não é apenas um suporte para as imagens mas um elemento ativo que pode ir a favor ou contra a narratividade proposta pelos autores do livro. A escolha de tipografia, capa, tamanho e tantos outros elementos ligados à direção de arte carregam uma profunda importância dentro da criação deste tipo de publicação.

Considerando suas possibilidades narrativas, de circulação e de construção de sequências visuais, o fotolivro se consolida como um dos principais meios de expressão para a fotografia, especialmente no século XXI. Dentro deste processo um

---

[13] Original: In the main, we were concerned with the photobook as a means of expression on the part of those producing it, not only photographers, but typographers, graphic designers, and producers. We were concerned with the art of photography, but also with the art of the book. As Ralph Prins has written: 'A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as 'things in themselves' and become parts, translated into printing ink, of a dramatic event called a book.' Tradução do autor.

número cada vez maior de fotógrafos se interessa pela criação e pelo estudo deste formato, criando uma intensa cultura em torno do suporte. Sendo assim, esta dissertação se propõe a fazer uma análise detalhada do processo criativo por trás da produção de seis fotolivros, com foco especial na construção de suas sequências fotográficas.

Todos os livros do corpus desta pesquisa foram ganhadores do *Photobook Awards*, organizado pela *Aperture* e pela *Paris Photo*, entre os anos de 2013 e 2015. Os livros em questão são: *Karma* (2013), de Óscar Monzón (vencedor da categoria de Melhor Fotolivro de Estreia em 2013), *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* (2013), de Rosângela Rennó (vencedor da categoria de Fotolivro do Ano em 2013), *Hidden Islam* (2014), de Nicoló Degiorgis (vencedor da categoria de Melhor Fotolivro de Estreia em 2014), *Imaginary Club* (2014), de Oliver Sieber (vencedor da categoria de Fotolivro do ano em 2014), *You Haven't Seen Their Faces* (2015), de Daniel Mayrit (vencedor da categoria de Melhor Fotolivro de Estreia em 2015) e *Illustrated People* (2015), de Thomas Mailaender (vencedor da categoria de Fotolivro do ano em 2015).

Cada um destes fotolivros conta com um conjunto de características específicas em relação à sua execução, formato ou abordagem em relação à fotografia. Estes aspectos serão apresentados de maneira mais profunda nas análise detalhadas de cada um deles no segundo capítulo desta dissertação. Como forma de justificativa da escolha destes livros e como introdução a estas características, apresento alguns dos pontos marcantes de cada publicação a seguir.

Karma, de Óscar Monzón, conta com uma estrutura sequencial de imagens pensada de maneira a se aproximar da literatura e do cinema, construindo um fotolivro que apresenta uma narrativa consideravelmente fechada, em que a opinião do autor sobre seu tema (a relação entre homem e carro) será apresentada ao longo do livro de maneira cada vez mais contundente. Isto permite uma comparação direta com temas tratados por teóricos do cinema e da fotografia, como Eisenstein, Kuleshov e Tate Shaw, por exemplo, para construir um panorama sobre o processo criativo e narrativo por trás da construção de sequências em fotografia. Além deste ponto, *Karma* é um dos relativamente raros casos de fotolivros com mais de uma edição. Após a premiação em 2013 o livro rapidamente se esgotou e uma segunda edição foi lançada em 2014 e continua disponível até hoje. Esta característica trará uma

possibilidade de discussão interessante sobre o mercado dos fotolivros e o papel das premiações em sua construção.

A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23], de Rosangela Rennó, é uma publicação que escapa dos modelos mais tradicionais da produção de fotolivros, além de ser cria de uma artista de carreira já consolidada, diferentemente das produções dos outros autores analisados nesta pesquisa. A análise da publicação de Rennó permitirá entender o uso da fotografia e da imagem de arquivo, além de uma preocupação extrema com a produção de um livro-objeto, algo mais próximo das noções tradicionais de livro de artista do que da visão contemporânea de fotolivro. O livro de Rennó também conta com uma característica de valor para este discussão: ele é um dos três livros estudados nesta pesquisa a ser autopublicado, trazendo à tona questões sobre *DIY* e o papel político deste tipo de publicação.

Hidden Islam, de Nicoló Degiorgis, irá apresentar uma tipologia de prédios no norte da Itália utilizados como locais clandestinos de prece para a comunidade muçulmana e se utilizará de características materiais do livro, no caso a dobra da páginas, para construir sua narrativa. Estes pontos apresentam questões marcantes para este livro dentro do conjunto, criando a possibilidade de se entender como criar narrativas e sequências visuais instigantes através da repetição de elementos visuais. Neste caso há também uma participação maior do leitor que se vê na posição de decidir quais dobras revelar e assim construir o caminhar da narrativa em seu próprio ritmo.

Imaginary Club, de Oliver Sieber, também irá lidar com a construção de uma tipologia, neste caso de retratos de jovens e de culturas e grupos urbanos específicos. Esta publicação apresenta algumas características marcantes para esta pesquisa: seu tempo de produção é longo, além de ter sido originalmente pensado em três volumes. Isto implica no entendimento da edição e estruturação da narrativa fotográfica para fotolivros. Também me parece marcante entender, em uma segunda oportunidade, como a repetição de um elemento específico pode contribuir para a construção de uma narrativa. Finalmente, *Imaginary Club* é um dos fotolivros que se encontra esgotado e sem perspectiva de nova edição no momento da escrita desta dissertação, mas conta uma cópia digital na íntegra disponibilizada no site da editora, apresentando assim uma diferente possibilidade de distribuição após o esgotamento da tiragem.

You Haven't Seen Their Faces, de Daniel Mayrit, traz com pontos importantes para a construção deste cenário de técnicas de sequência e narrativa na criação

contemporânea de fotolivros. Mayrit usa a apropriação de imagens como ponto central de sua obra, além de lidar com a repetição, ponto em comum com parte dos outros livros do corpus desta pesquisa. A apropriação e a utilização de imagens advindas da internet permitirá a conexão deste livro com outras práticas artísticas e buscar seu entendimento em um cenário de uso da apropriação e de imagens de segurança como ferramentas expressivas. Além disso, Mayrit também disponibiliza uma versão em pdf do livro, já que sua tiragem se esgotou poucos dias após a premiação no *Paris Photo*, algo que, ao lado de *Imaginary Club*, permitirá a discussão de uma sobrevida dos livros após o esgotamento de suas tiragens originais.

Finalmente, *Illustrated People*, de Thomas Mailaender, oferece uma conexão entre fotografia e performance, algo inédito dentro deste corpus, permitindo uma discussão da conexão da fotografia com outros campos do fazer artístico. Além disso, Mailaender cria um desenvolvimento material complexo, garantindo uma análise detalhada da importância da direção de arte na criação de fotolivros. Este projeto também lida com o uso de imagens de arquivo e de fotografias vernaculares, permitindo uma comparação com outras obras presentes no corpus desta pesquisa além de posicioná-la dentro de uma recorrente prática na fotografia contemporânea.

Como demonstrado acima, estes fotolivros compõem um cenário bastante rico em relação ao uso de técnicas e processo criativos no momento de sua execução. Desta forma, sua análise trará um panorama em relação às possibilidades narrativas e da construção de sequências fotográficas dentro do universo dos fotolivros contemporâneos. Além da análise do processo criativo de cada autor, será feita uma análise da recepção crítica de cada um destes livros, com um foco especial na crítica pós-premiação, buscando entender se os critérios valorizados pelos autores são similares aos valorizados pela crítica.

1.2 Estudos Contemporâneos

Antes de iniciar o processo de análise do corpus desta pesquisa, serão apresentados exemplos de estudos que partem de princípios similares, com o foco na análise de fotolivros específicos, de um autor ou de um curto período de tempo. No início deste texto já ficou claro o esforço de recuperação histórica de fotolivros, criando uma linha do tempo para a fotografia que passa principalmente por este tipo de publicação e no desejo de apresentar o crescimento deste formato como prática artística de repercussão cada vez maior a partir do início dos anos 2000. Apesar da importância destes esforços de pesquisa, estes não correspondem à lógica que será empregada nesta dissertação. Portanto, é preciso buscar outros estudos para estabelecer qual o atual estado deste campo de pesquisa.

Dividirei esta recuperação de textos e artigos sobre fotolivros primeiramente em dois grandes blocos e em seguida em grupos menores, de acordo com a abordagem em relação ao livro pesquisado. O primeiro grande bloco será o de pesquisas realizadas no Brasil, especialmente no âmbito acadêmico. Há um núcleo marcante de discussão sobre este tema no nosso território. Há blogs como o *Entretempos*, publicado pela Folha de S. Paulo e assinado por Daigo Oliva, e o blog de Juan Esteves[14], fotógrafo de longa e marcante carreira artística, ambos destinados quase que exclusivamente ao comentário de fotolivros. Além destas iniciativas, há um crescimento cada vez mais acentuado de grupos de estudos focados na análise e produção de fotolivros. Cabe citar as iniciativas de Walter Costa, Rony Maltz e Marco AF e Tiago Coelho, em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, respectivamente. Nestes ambientes há uma rica discussão com um importante foco no estímulo à produção de novos fotolivros no Brasil.

Dentro do espaço das universidades brasileiras, há também um crescente interesse na pesquisa sobre fotolivros e publicações ligadas à fotografia. O espaço da fotografia dentro do campo da pesquisa acadêmica já é muito mais do que consolidado. Há um grande número de trabalhos que se concentram na análise da trajetória de um autor específico, de uma seleção de imagens ou de um trabalho fotográfico sob determinada ótica teórica ou histórica. Desta forma, o estudo da fotografia se apresenta como um eixo claro de pesquisa no campo das artes e das

---

[14] Os sites podem ser acessados em: entretempos.blogfolha.uol.com.br e http://blogdojuanesteves.tumblr.com/

humanidades no Brasil. Por outro lado, a pesquisa com foco em publicações fotográficas em geral ainda não ocupa espaço de grande destaque dentro do estudo da fotografia na atualidade. Ao realiza um levantamento nos bancos de teses e publicações de algumas das principais universidades do país, notadamente *UFRGS, Unicamp, USP, UFRJ* e *UFMG*, o número de produções ligadas diretamente ao estudo de fotolivros ou livros de fotografia é limitado.

A pesquisa no primeiro acervo, da *UFRGS*, produziu 116 resultados ligados ao estudo da fotografia entre 1993 e 2017. Destes, apenas quatro estudam direta ou indiretamente publicações fotográficas e dois destes concentram seus esforços no estudo de artistas específicos, no caso Alair Gomes e Rosangela Rennó. O acervo da *Unicamp* apresentou resultados parecidos, com 126 estudos ligados à fotografia entre 1990 e 2017. Deste grupo de estudos seis se dedicam direta ou indiretamente ao estudo de fotolivros em geral ou de artistas específicos. Neste cenário se destacam as pesquisas de Beatriz Lefèvre, Fernanda Grigolin e Lívia Aquino, que serão comentadas em mais detalhe nesta dissertação. O banco de teses e dissertações da *USP* conta com um acervo de 154 produções ligadas à fotografia das quais cinco se concentram em publicações fotográficas, com um notado apreço pela obra de Miguel Rio Branco, que domina as atenções de duas das cinco pesquisas. Além de Rio Branco, também são foco destas pesquisas as produções de Alair Gomes, Peter Scheier e Juan Rulfo. Desta amostra de cinco pesquisas as que mais se aproximam dos objetivos desta são as que lidam com a produção de Rio Branco, justamente por estudarem o processo criativo na produção de fotolivros contemporâneos, enquanto as outras amostras realizam estudos com foco histórico, literário ou se concentram na produção de publicações coletivas, especificamente no caso do estudo sobre Alair Gomes.

As pesquisas nos acervos de *UFRJ* e *UFMG* trouxeram resultados similares em relação ao interesse pela fotografia, mas infelizmente o número de estudos dedicados aos fotolivros ou livros de fotografia é ainda mais escasso, com apenas alguns exemplos que tangenciam a temática ao explorar a produção de artistas como Jeff Wall e Sebastião Salgado. Estava igualmente prevista uma pesquisa no banco de dados de teses e dissertações da *UFBA*, porém este se encontra indisponível após uma série de tentativas entre o segundo semestre de 2017 e início de 2018. Deste panorama de pesquisas acadêmicas ligadas à fotografia e aos fotolivros percebe-se uma predominância de trabalhos históricos, biográficos ou que tangenciam o estudo de

publicações. Os trabalhos que serão comentados a seguir mergulham no processo criativo de produção de fotolivros - algo próximo dos desejos desta dissertação - seja o processo do próprio autor da pesquisa ou de um artista específico. Ao analisar as produções apresentadas a seguir se consegue construir um panorama preciso do estudo do fotolivro no Brasil, criando assim uma base teórica e de apoio de grande valor para esta pesquisa.

Em sua dissertação de mestrado em Multimeios pela Unicamp a pesquisadora Beatriz Vampré Lefèvre se concentra na análise do livro de fotografia enquanto objeto de pesquisa e reflexão (2003) e o faz com a análise dos livros *Terra*, de Sebastião Salgado, *Silent Book*, de Miguel Rio Branco e *Instantâneos de um Japão Incomum*, de Maureen Bisilliat. Beatriz faz a análise destes livros enquanto objetos que associam fotografia, texto e design com especificidades que decorrem do próprio modo de ser do livro e que criam espaço para a expressão da fotografia (2003). Em seu texto, Lefèvre não utiliza o termo fotolivro, colocando publicações que contam com fotografias em três categorias distintas: *livros ilustrados, livros de arte* e *livros de artista*. Destes três ramos, a definição usada pela autora dentro do grupo de livros de artista parece ser a mais próxima da utilizada nesta dissertação como uma das definições para um fotolivro, colocando os dois tipos de publicação em que há um artista e responsável. Um livro de artista reflete as preocupações e a sensibilidade do artista; neles o livro não é apenas um suporte, mas é parte da obra (2003).

O primeiro livro a ser analisado em profundidade por Lefèvre é *Terra*, de Sebastião Salgado. Para a autora, *Terra* é valioso por seu engajamento e também pelas relações que estabelece entre textos e imagens, pela narrativa por imagens e pelo cuidado da edição, *Terra* utiliza amplamente o potencial expressivo do livro, sua estrutura e seus componentes (2003). A análise realizada se concentra amplamente na estrutura pensada por Salgado para a sequência de imagens do livro. A análise aponta do desejo de construção de passagem do tempo e afirma que

> A edição de Terra aproveita-se do texto e do encadeamento das imagens para conduzir a leitura das imagens segundo intenções bem definidas. O livro não deixa aberta a mensagem fotográfica; ao mesmo tempo, permite que pontualmente a fotografia se insinue por seu potencial simbó1ico, mais do que factual. Terra aproveita os distintos níveis de discurso que se pode potencializar em uma imagem em prol da mensagem que pretende transmitir. (LEFÈVRE, 2003, p. 216)

Esta intencionalidade na construção da sequência, o desejo de transmitir uma mensagem construída através do encadeamento de imagens, é essencial para a compreensão do fotolivro contemporâneo. Além disso, Lefèvre traz considerações ligadas à paginação e ao ritmo construído dentro da edição, elementos que serão centrais na análise dos seis livros que compõem o corpus desta pesquisa. Há também uma quebra da sequência visual por blocos temáticos, construídos por Salgado e destacados e interpretados por Lefèvre. Esta prática é de grande valia para o processo de análise da construção de sequências fotográficas em livro, porém nesta dissertação, pretende-se ir mais a fundo neste processo, trazendo não só uma análise mais detalhada dos sentidos criados pela justaposição de imagens como também criando conexões entre a fotografia e outros campos do fazer artístico, notadamente o cinema.

Em *Silent Book*, de Miguel Rio Branco, Lefèvre destaca a expressividade do livro nas imagens, em suas associações e encadeamentos, sem o suporte do texto (2003). Para esta análise, a autora busca suporte na teoria semiótica, especialmente no pensamento de Barthes, Santaella e Nöth. Estes autores se colocam como suporte para a liberdade de análise e expressão dentro das fotografias do livro, o deixando como uma obra de sentido aberto. Ao longo da análise do livro, Lefèvre destaca algumas justaposições criadas por Rio Branco, que constroem micronarrativas dentro da obra. Este procedimento, que marca a fotografia como uma peça dentro de um sistema maior de expressão, será de grande valia dentro da análise que será construída nesta dissertação.

O último livro a ser analisado por Lefèvre é *Instantâneos de um Japão Incomum*, de Maureen Bisilliat. Em relação a esta publicação a autora destaca a conexão criada entre artistas de práticas e tempos diferentes, no caso a fotógrafa-autora e o poeta Lafcadio Hearn, distantes em mais de um século entre a criação de suas obras. Apesar de uma análise mais curta desta publicação, vale destacar a importância dada por Lefèvre para a direção de arte neste livro

> O design é algo de especial nesse livro; ele trabalha um número significativo de elementos para criar uma trama gráfica que se atualiza em cada página dupla, a fim de compor textos e imagens e encadeá-las no percurso do livro. São variáveis nesse design: a cor das páginas, o tamanho e o formato das imagens; a quantidade e a disposição das mesmas em cada página; o tratamento das bordas - há imagens sangradas, sem moldura, com moldura, e molduras com diferentes cores; a localização do texto em cada página; e a tipologia - com duas opções de estilo e corpo e três de cor. O design trabalha essas variáveis para associar imagens e textos e estabelecer a unidade e uma identidade para cada página dupla. (LEFÈVRE, 2003, p. 254-255)

Esta análise detalhada das decisões de direção de arte também será essencial para o estudo dos livros nesta pesquisa. Além disso serão aportadas entrevistas com os autores e com parte dos diretores de arte, buscando assim um detalhamento ainda mais preciso das decisões por trás das escolhas relativas não só à sequência, mas à construção do livro como um todo.

Outra pesquisadora oriunda da Unicamp que se dedica à análise e estudo de livros ligados à fotografia é Fernanda Grigolin. Em seu mestrado, já citado neste texto, Grigolin apresenta o fazer do fotolivro em três atos: *produzir, editar* e *circular*. Estes serão os eixos utilizados por ela para relatar sua experiência em relação à produção de livros e para a análise de *Silent Book*, de Miguel Rio Branco*, El Paraíso en el Piso 37*, de Patricia Lagarde, *Welcome Home*, de Gui Mohallem, e *Salud*, de Eduardo Carrera. As análises de Grigolin são bastante pessoais, como a própria autora comenta no início do capítulo dedicado aos livros: são diálogos compostos, por meio de textos ensaísticos, com os quatros livros, companheiros de jornada da autora ao longo de seu mestrado (2015). Dentro das análises construídas por Grigolin destaco, além do reaparecimento de *Silent Book*, a importância dada à estrutura dos livros, mesmo que de forma passageira. Em sua análise de *El Paraíso en el Piso 37*, a autora aponta que

> O Paraíso começa com a conformação dos rios, sua flora exuberante e os peixes habitantes do paraíso e finaliza com sua destruição pela ação humana. Imageticamente, o livro tem início com imagens da flora; depois, os peixes em primeiro plano; aos poucos, aparece a cidade em segundo plano; por fim, surge a cidade que anuncia o relógio. (GRIGOLIN, 2015, p. 94)

Esta delimitação da estrutura geral do livro, além do destaque de quais são os recursos formais utilizados pelo autor para a construção de sua narrativa em livro serão igualmente utilizados na análise a ser realizada nesta dissertação. Este processo permite um entendimento mais detalhado da estrutura criada para cada obra, seus arcos narrativos e suas micronarrativas, criadas através da aproximação e/ou justaposição de imagens.

Além da análise destes quatro livros, Grigolin também faz uma recapitulação detalhada de sua experiência como autora, especialmente do processo de criação de *Recôncavo*, apresentado como um dos produtos finais de seu mestrado. Deste processo destaco as variações de sequência e edição apontados pela autora e a transformação do livro graças a estes:

> A edição ainda partia de uma perspectiva de ensaio, editado originalmente entre o preto, verde, vermelho, verde e azul. Ainda eram as imagens sequenciais sem aprofundamento em livro. (...) [Em um seguinte] momento, realizei uma edição em jogos de imagens entre trípticos com dobras (para fora na página ímpar), divididos em quatro jogos (divididos aqui em linhas) e dois jogos de imagens com outras propostas de edição que trabalham com imagens verticais, horizontais e respiros (na terceira linha) e imagens horizontais e verticais com uma dobra invertida (para dentro e em páginas paralelas). Estava muito inspirada nos livros que pesquisava para a dissertação, em especial naqueles de que falo no quarto capítulo. (GRIGOLIN, 2015, p. 139-141)

O detalhamento do amadurecimento do livro, em sua sequência e narratividade, se faz de grande valia para entendermos o processo de criação destas obras de maneira mais detalhada e completa. No caso de Grigolin, é um relato autobiográfico, que apresenta o processo vivido pela própria autora. Nesta dissertação, serão apresentados trechos de entrevistas em profundidade conduzidas com todos os autores do corpus, de maneira sistematizada, para que cada processo e suas respectivas etapas possam ser detalhadas durante a análise de cada livro.

Além de Grigolin e Lefèvre, Lívia Aquino também voltou suas atenções para a pesquisa em fotolivros durante seu mestrado no Instituto de Artes da Unicamp. Em sua dissertação *Imagem-Poema: A Poética de Miguel Rio Branco*, Lívia irá se dedicar a uma análise da construção visual da obra de Rio Branco, passando por suas séries fotográficas, instalações e livros. As publicações analisadas são *Dulce Sudor Amargo, Nakta* e *The Silent Book*. A pesquisa se concentra na estética marcante da produção de Rio Branco, mas também da indícios de uma análise da estrutura dos livros, de sua sequência e construção narrativa, como neste trecho sobre *Nakta:*

> O livro começa com a imagem de uma tela e termina com outra pintura, supostamente feita pelo próprio Miguel Rio Branco, e precedida pelo sangue espalhado no chão que se mescla, pelo tom, com a tinta igualmente esparramada sobre a pintura, um quadro negro com um traço vermelho. Se a natureza da fotografia indica a presença de uma marca, um traço, aqui é uma fotografia de um traço feito por um pintor. Um traço como uma marca vermelha na escuridão, como as cicatrizes dos corpos fotografados. (AQUINO, 2005, p. 33)

Em sua análise, Lívia detalha a estrutura guia proposta por Rio Branco, de marcas e rasgos na tela ou na imagem, criando um paralelo entre o gesto do pintor com as cicatrizes presentes nos personagens de suas fotografias. Este tipo de estrutura geral será proveitosa na análise de fotolivros, notadamente pelo fato de que uma série

de autores se valem desta construção cíclica, que busca a repetição de elementos e temas como forma de construir unidade para as publicações.

Outro pesquisador dedicado a análise da obra de Miguel Rio Branco, fator que parece ser uma tendência entre os estudiosos de fotolivros no Brasil, é Mariano Klautau Filho. Em sua tese de doutorado, Klautau se dedica à análise da trajetória artística de Miguel Rio Branco através dos livros *Dulce Sudor Amargo, Nakta* e *Silent Book*, além do filme *Nada Levarei Quando Morrer Aqueles Que Mim Deve Cobrarei no Inferno* (sic).

Em sua análise de *Dulce Sudor Amargo*, livro de estreia de Rio Branco, Klautau também se apoia no comentário da estrutura da sequência no livro, comentando que Rio Branco parece experimentar um movimento que parte do plano fechado, do rosto, do detalhe, da pose, do corpo em direção às ruas, aos campos mais abertos, à orla, ao mar e aos horizontes (2015). Outro ponto marcante da análise de Klautau em relação ao livro de Rio Branco é a aproximação do mesmo com o cinema, graças às experiências audiovisuais anteriores do artista:

> Pela primeira vez o artista irá construir no suporte do livro impresso sua visão cinemática da fotografia, lançando mão das experiências que acumulou ao longo dos anos 1970 até o momento em que filma Nada Levarei... Esse período, rico em experimentações – still e fotografia de cinema, exposições, audiovisuais e direção cinematográfica –, dá-lhe as ferramentas necessárias para a criação de um livro que seja um trabalho autoral (...). Mesmo dentro de um padrão aparente de 'livro funcional', Rio Branco exercita sua percepção narrativa não-factual ao imprimir em Dulce Sudor... uma fluidez entre as imagens, que confere à estrutura do livro-objeto uma cadência cinematográfica. (FILHO, 2015, p. 177)

A aproximação da obra de Rio Branco com o cinema abre um ponto importante, especialmente em relação à análise da sequência de imagens. Assim como um filme, um livro de fotografias é composto por sequência fixa de elementos (no cinema planos, no livro páginas) e esta sequência é deliberadamente construída pelo autor. Por mais que ela possa ser alterada pelo consumidor final ao ver trechos do livro, em ordem inversa, etc. as imagens adjacentes serão sempre as mesmas, criando uma união similar às dos planos sequenciais no cinema. Este característica garante que, pelo menos em parte, as intensões do autor ao produzir a sequência são imutáveis. Esta característica permite uma aproximação conceitual entre a produção de sequências fotográficas e a teoria da montagem cinematográfica, além de permitir

igualmente a análise dos arcos narrativos em fotolivros em comparação aos arcos criados na elaboração de roteiros cinematográficos.

Apesar da concentração em três livros da trajetória de Rio Branco, a tese de Klautau tem como objetivo maior construir a trajetória e as características processuais de Rio Branco como um todo. Dessa forma, a análise dos fotolivros – apesar de trazer uma série de inputs valiosos – não se consolida como foco central do texto. Em sua análise de *Nakta*, Klautau deixa clara a importância do livro como veículo de difusão de um desejo artístico de Rio Branco:

> Com Nakta, Rio Branco avança naquilo que imaginou avançar com Dulce Sudor Amargo: um desgarramento do tema, da ilustração, e um movimento rumo à abstração no sentido temático e narrativo. Haviam se passado 11 anos desde Dulce Sudor... Nesse intervalo, se pudermos definir um elemento que foi ganhando corpo no trabalho de Rio Branco, foi a escolha por um ponto de junção – contraditório, paradoxal, conflitivo, instável – entre a condição humana e a força carnal do bicho, do animal. Adensam-se no universo do artista questões como o instinto, a vida em perigo, a existência violenta, a morte e vida entrelaçando-se continuamente e um olhar (insistente e obsessivo) sobre a finitude das coisas e dos objetos. (FILHO, 2015, p. 241)

Esta lógica se afasta do racional que será utilizado nesta dissertação. Aqui cada livro será analisado como obra única, não como parte de uma trajetória composta por uma variedade de formatos e intenções. Interessa mais o entendimento do processo de construção de um fotolivro e a tradução das intenções do autor em formato impresso do que o espaço que esta obra ocupa dentro de sua trajetória como criador.

Como exemplo final da produção teórica brasileira sobre fotolivros na atualidade, trago a dissertação *Cimo da Serra: Uma Narrativa Fotográfica da Paisagem*, de Marco Antônio Filho. Em sua pesquisa, Filho apresenta o processo de criação de seu fotolivro *Cimo da Serra*, acompanhado de uma série de referências teóricas. Este trabalho me interessa particularmente pelo seu foco no processo criativo por trás da produção de um fotolivro, especialmente quando trazido pelo próprio autor, oferecendo informações valiosas sobre sua criação fotográfica. Além disso, Filho é figura constante nos debates sobre criação de fotolivros e é um dos coordenadores de grupo de estudos voltados para a criação na área, em Porto Alegre.[15] Apesar de ter encontrado outros exemplos de dissertações focadas no desenvolvimento de uma

[15] Marco Antonio Filho escreve sobre narratividade e sequência para a revista OLD em sua edição 52 (https://revistaold.com/edicoes/old-no-52) e coordena o grupo de estudos do Barraco Estúdio: http://www.barracoestudio.com.br/grupo-de-estudos-em-fotografia/

poética em fotografia, sua pesquisa é de especial interesse por lidar diretamente com temas ligados ao desenvolvimento de uma narrativa e construção sequencial de imagens para um fotolivro desenvolvido pelo autor. Esta abordagem se aproxima da que será desenvolvida nesta dissertação, especialmente se considerarmos o uso de entrevistas tanto com os autores do livro como com outros profissionais envolvidos em sua criação.

Do trabalho de Filho me interessa destacar trechos que lidam com o processo de construção da sua narrativa, desde seus momentos mais embrionários até a definição da sequência final de imagens e da finalização do livro. Este processo de transformação é marcante na produção da maioria dos fotolivros e será comentado em algumas das obras analisadas nesta pesquisa. No sexto capítulo de sua dissertação, Marco Antônio discorre sobre os motivos de sua escolha pelo livro como forma final de sua produção:

> Em minhas ambições artísticas, produzir um livro fotográfico segue, portanto, uma lógica inversa à da predileção pelas fotografias únicas, soltas em uma pasta de portfólio. Não é o livro que está em função das fotografias, mas as fotografias que estão em função da obra como um todo – ou seja, o livro. Sendo assim, o livro deve ser pensado de uma forma em que todos os elementos são levados em conta como portadores de sentido. (FILHO, 2017, p. 63)

Este entendimento da fotografia como parte de uma obra maior (o livro) é marcante na produção contemporânea, que encontra a força da imagem fotográfica não em sua unidade, mas na construção de sentidos entre as imagens sequenciadas pelo autor. Na continuação de seu texto, Marco Antônio destaca partes de seu processo criativo, entre a criação da sequência, produção de bonecos e o entendimento do livro como formato final. Deste caminho, destaco o trecho a seguir:

> Entre a mesa e a parede, as imagens vão sendo agrupadas, formando pequenos conjuntos por possíveis relações. Sequências são testadas, conjuntos são formados – ora por semelhança tonal, ora por assunto. Esse momento é um processo de convivência com as fotografias, uma espécie de decantação em que aos poucos as relações e os sentidos vão emergindo. (FILHO, 2017, p. 73)

Este detalhamento do processo de criação é um dos pontos que mais me interessa no estudo da criação de fotolivros. Há uma série de técnicas e práticas que são empregadas em sua produção e que, por mais que variem de autor para autor, caminham para um objetivo similar, de entender qual a narrativa que está sendo

construída para o fotolivro que está sendo criado e qual a melhor maneira de alcançá-la. Ter acesso a este tipo de informação fornece um caminho para o estudo das práticas dentro deste campo de criação, além de fornecer uma série de possibilidades de recursos técnico-criativos para artistas dedicados à área, em diversos níveis de produção. Finalmente, trago um terceiro trecho da dissertação de Filho, que pontua os objetivos centrais por trás da produção de sua sequência de fotografias:

> Para a criação do livro Cimo da Serra, parti de certas questões que, em busca de respostas, nortearam o processo de sequenciamento das imagens e concepção do livro como um todo: como contar a história de uma paisagem? Como transmitir a experiência de estar na paisagem sem tornar este um simples livro de fotografias de paisagem? (FILHO, 2017, p. 72)

O entendimento dos grandes objetivos na construção de uma sequência de imagens também se apresenta como um processo essencial na criação de um fotolivro. São estes os questionamentos que irão guiar o artista na escolha da ordem das imagens e das associações que ele buscará construir com elas. Assim, a dissertação de Marco Antônio Filho se mostra de grande valia dentro do cenário brasileiro por trazer uma visão direta e aberta do processo criativo por trás da criação de um fotolivro. Esta dissertação se aproxima em objetivo, mas pretende, além de discutir os processos de cada um dos seis autores a serem estudados, trazer uma comparação entre o que é valorizado pelos artistas e pelos críticos, buscando encontros e desencontros entre o que é valorizado durante o processo de criação e de recepção após a publicação dos livros.

Tendo apresentado um recorte do panorama dos estudos teóricos produzidos no Brasil com um foco na análise de fotolivros e seu processo criativo, gostaria de trazer alguns exemplos produzidos fora do país e que se concentram, igualmente, na análise de fotolivros específicos, detalhando seu processo de criação e/ou oferecendo uma análise detalhada de seu conteúdo. Como mencionei no início deste texto, três fotolivros americanos fazem parte do cânone essencial da área no século XX. As criações de Evans, Frank e Ruscha são essenciais para entender os caminhos tomados pelo fotolivro na atualidade, portanto trago, em um primeiro momento, dois textos que lidam com a produção destes artistas. Em seu artigo *Walker Evans and Robert Frank: An Essay On Influence*, Tod Papageorge discute as conexões entre os dois principais títulos destes autores, *American Photographs* e *The Americans*, respectivamente, comparando estruturas de imagens e o impacto da obra de Evans na

produção de Frank. Em sua análise de *The Americans*, Papageorge comenta a restrição dos gestos presentes nas imagens da obra de Frank

> Elas sugerem que Frank, como Evans, acreditava que a significância de uma fotografia pode estar alinhada com o repouso das coisas que ela descreveu. Suas fotografias, certamente, não são atos de contemplação – elas virtualmente catalogam o pretexto para a ansiedade – mas elas são congeladas e seus sentidos não são encontrados em grandes ritmos de gestos e formas, mas na constelação traçada pelas figuras ou objetos que elas mostram e as curtas e carregadas distâncias entre eles.[16] (PAPAGEORGE, 2011, p. 4)

Esta análise traz uma colocação de que a potência de cada imagem não está em sua força estética como imagem única (Papageorge traz depoimentos de Frank que mostram um certo desprezo pela lógica de criação de Cartier Bresson, por exemplo) mas sim em algo mais subjetivo, interno, que ganha força com o andamento do ensaio, permitindo uma construção mais sutil de sentidos e objetivos. Em relação à criação de Evans, o autor comenta a aparente simplicidade estética de cada imagem e seu poder de sugestão

> Mas, se é possível dizer que o trabalho de Evans é essencialmente denotativo e que sua ambição é apresentar irrefutavelmente o que está diante da câmera, é preciso acrescentar que, quase paradoxalmente, através do poder descritivo concentrado da fotografia, suas imagens também evocam os sentidos discretos que se escondem nas coisas. Ao ser tão vívido, imediatamente presente – e tão compassivamente desmascarado – estes objetos, fachadas, cantos de cidades e quartos e rostos humanos não só apresentam o que são, mas também sugerem as improvisadas, sinceras e difíceis histórias que as levaram ao momento em que Evans as fotografou.[17] (PAPAGEORGE, 2011, p. 5)

Evans também constrói o sentido de suas imagens não pela proeza estética, mas pela sugestão de um conteúdo, pela aproximação de imagens que fazem com que

---

[16] Original: They suggest that Frank, like Evans, believed significance in a photograph might be consonant with the repose of the things it described. His pictures, of course, are not acts of contemplation – they virtually catalogue the guises of anxiety – but they are stilled, and their meanings found not in broad rhythms of gesture and form, but in the constellations traced by the figures or objects they show, and the short, charged distances between them. Tradução do autor.

[17] Original: Yet, if it can be said that Evans' work is essentially denotative, and its ambition is to name irrefutably what it shows, it must be added that, almost paradoxically, through the concentrated descriptive power of photography, his pictures also claim those other trailing meanings that lie hidden in things. By being so vividly, immediately present – and so compassionately unmasked – these objects, facades, corners of towns and rooms, and human faces not only report what they are, but also suggest the improvised, heartfelt, and difficult histories that brought them to the moment Evans photographed them. Tradução do autor.

elas cresçam profundamente em sentido. O crítico britânico Gerry Badger afirma que *American Photographs* é o mais importante de todos os fotolivros (2015) já que

> Ele não só deu uma ideia do que um fotolivro era capaz de fazer, mas também do que a própria fotografia podia ser – um meio que não era apenas um método de documentação ou um acessório à arte "de verdade", e sim, ele próprio, uma arte dotada de estrutura intricada e de coerência intelectual. Fotografias americanas demonstrou, como pretendia Evans, que a fotografia era em essência uma arte literária, na qual fotos ordenadas em uma sequência específica podiam dizer algo mais que a mera soma de suas partes isoladas. (BADGER, 2015, p. 2)

Papageorge segue então com seu processo de aproximação entre Evans e Frank, comentando principalmente os paralelos entre a representação dos EUA construída pelos dois artistas. Curiosamente, o autor não se dedica ao comentário das estruturas de cada um dos livros, amplamente reconhecidas como marcos na área. Entre comparações diretas de imagens e temas, Papageorge menciona rapidamente três imagens de cruzes, colocadas na sequência de uma linha de montagem e de uma estátua de São Francisco, sugerindo a proximidade entre sonhos e a morte (2011). Assim, por mais valiosa que seja a aproximação entre estes dois mestres da fotografia do século XX, o texto de Papageorge pouco elucida sobre o processo criativo por trás da criação de duas das mais importantes obras da história da fotografia.

Em *Something Else: Ed Ruscha's Photographic Books*, Kevin Hatch inicia sua argumentação apontando a aproximação da produção de Ruscha à fotografia da arquitetura vernacular americana produzida por Evans e às fotografias diretas de Frank dos EUA pós segunda guerra (2005). Assim, o trio de fotolivros marcantes na segunda metade do século XX nos EUA se vê reunida novamente. Na sequência de seu texto, Hatch traz algumas características marcantes de *Twentysix Gasoline Stations*:

> Por exemplo, a ideia de produção mecânica, anônima – uma preocupação de longa data dos teóricos da fotografia – parece ser uma preocupação central de *Twentysix Gasoline Stations* (1962), o primeiro livro de Ruscha. Dada o seu (inicial) modo de distribuição barato, de grande mercado e seu caráter anônimo não artístico, o livro levava na manga tanto sua reprodutibilidade e a possibilidade de troca das imagens que continha.[18] (HATCH, 2005, p. 109)

[18] Original: For example, the idea of anonymous, mechanical reproduction – a longtime preoccupation of theorists of photography – appears to be a core concern of *Twentysix Gasoline Stations* (1962), Ruscha's first book. Given its (initial) mode of inexpensive, mass-market distribution and its anonymous, nonart look, the book wore on its sleeve both its own reproducibility and the exchangeability of the images it contained. Tradução do autor.

A lógica empregada por Ruscha se conecta diretamente com o manifesto em favor da autopublicação escrito por Bruno Ceschel e já mencionado neste texto. Sua criação se alinha à cultura do faça você mesmo, uma oposição ética às regras culturais impostas pela sociedade, contra um sistema normativo e conformista (CESCHEL, 2015), colocando a produção do fotolivro como um ato político em si. Na sequência de seu texto, Hatch comenta a organização da sequência do livro de estreia de Ruscha, trazendo colocações importantes sobre a intenção do artista e sua lógica criativa

> As fotografias em *Twentysix Gasoline Stations* não são nem aleatórias nem dados taticamente organizados, são, na verdade, intimamente relacionados à autobiografia do artista. Como é sabido, elas traçam a viagem que Ruscha fez por diversas vezes, de sua casa em Los Angeles até Oklahoma City, a cidade de sua infância. Nos outros livros de Ruscha quase sempre encontramos uma conexão similar com o 'autor'.[19] (HATCH, 2005, p. 110)

Este processo de repetição de um elemento visual e seu valor conceitual, muitas vezes apresentado de maneira sutil, será um recurso repetido em diversos momentos na história dos fotolivros. Esta lógica se dará, inclusive, em dois dos livros a serem analisados nesta dissertação. Ao trazer este ponto, Hatch deixa claro o processo de intenção por trás da sequência na criação de Ruscha. Podem não haver grandes processos de construções narrativas, mas há uma intenção clara, a reconstrução de uma experiência particular do autor, além da elaboração de uma repetição profunda, a fundo de banalizar a imagem unitária, dando ainda mais força a ideia do livro como obra e suas fotografias como parte dela.

Na sequência de sua argumentação, Hatch passa a discutir a representação do tempo na fotografia e, especialmente, na obra de Ruscha. Neste momento, o autor traz uma comparação interessante, entre a construção do tempo no cinema e no fotolivro

> A resolução desta tensão pareceria ser a prerrogativa do cinema. O filme cinemático é o instantâneo colocado em movimento e este serve como forma de compensação tanto pelo passado mortal da exposição de tempo e a descontinuidade traumatizante do instantâneo. Mas, não importa o quão não-linear, um filme permanece temporal, uma condição que em *Gasoline Stations* é

[19] Original: The photographs in *Twentysix Gasoline Stations* are neither random nor tactically arranged data, but instead intimately relate to the artist's autobiography. As is well known, they trace a road trip Ruscha made for many times, from his adopted home in Los Angeles to Oklahoma City, the city of his childhood. In Ruscha's other books we almost always find a similar personal connection to the 'author'. Tradução do autor.

> frustrada tanto pela natureza não narrativa da sequência quanto pela total paralisia das fotografias em si.[20] (HATCH, 2005, p. 112)

Apesar de entender a aproximação com o cinema como uma forma frustrada de compreender o trabalho de Ruscha, a colocação de Hatch é importante no entendimento das aproximações do fotolivro com o cinema. O pensamento temporal e a construção de um processo linear de apresentação do trabalho fazem com que o livro se aproxime consideravelmente da lógica do cinema, especialmente em seus estágios iniciais. Além disso, tendo a discordar da dura separação proposta por Hatch entre o cinema e *Twentysix Gasoline Stations*. Vejo na imobilidade do quadro e na organização padronizada das imagens no livro uma construção temporal, que emula a lenta passagem do tempo na viagem de Ruscha, marcada apenas pela banalidade dos vinte e seis postos de gasolina que ele encontrou em seu caminho.

Como terceiro exemplo do estudo de fotolivros fora do Brasil, me parece interessante trazer a análise de um fotolivro mais recente, publicado após o *boom* marcado pelo início do século XXI. Para tanto, escolhi o artigo *Photographically unconcealing the crimes: Christian Patterson's Redheaded Peckerwood and Heidegger's aletheia*, de autoria de Emma Bennett e com foco no fotolivro *Redheaded Peckerwood*, de Christian Patterson, publicado em 2011.

Neste artigo a pesquisadora busca analisar a noção de verdade na fotografia e como o livro de Patterson se relaciona a este conceito, especialmente sob o ponto de vista da *aletheia*, lógica proposta por Heidegger e que a autora define como um contraponto ao conceito tradicional de verdade como correspondência, que ele vê como uma manifestação da nossa limitada visão de mundo moderna (2013). Assim, guiada pelo pensamento de Heidegger, Bennett busca analisar a construção narrativa do livro de Patterson, buscando entender quais elementos o aproximam da "verdade" e quais o aproximam da ficção.

> *Redheaded Peckerwood* (2011) portanto não se baseia na grande garantia da verdade fotográfica, com sua instantânea noção de índice. Seu entendimento da verdade é mais amplo do que o modelo tradicional. Este entendimento enfatiza a importância da forma com que a verdade se apresenta e é capaz de abranger

[20] Original: The resolution of this tension would appear to be the prerogative of cinema. Cinematic film is the snapshot set in motion, and it serves as a means of compensating for both the deathly pastness of the time exposure and the traumatic discontinuity of the snapshot. Yet no matter how nonlinear, film remains temporal, a condition that in *Gasoline Stations* is frustrated by both the nonnarrative nature of the sequence and the utter stillness of the photographs themselves.

> distorções de linearidades temporais e até múltiplas, diversas e ficcionais descrições.[21] (BENNETT, 2013, p. 60)

Neste processo, a autora se baseará profundamente nos tipos de imagens presentes no livro, sua função dentro da narrativa e a atmosfera que o autor constrói a partir delas, buscando entender como estamos predispostos a analisar de maneira distinta cada tipo de material apresentado pelo autor como, por exemplo, textos e imagens de arquivos versus imagens produzidas pelo próprio autor do livro. Dentro deste complexo universo imagético produzido por Patterson, Bennett destaca a importância de se realizar uma análise baseada não em imagens únicas, mas no conjunto de imagens do livro, para assim podermos entender mais precisamente as construções de verdade e ficção presentes em *Redheaded Peckerwood*.

> Mas se uma afirmação é feita, em uma série, de forma contrastante com outra afirmação, então a(s) verdade(s) da fotografia não está mais exclusivamente dentro da imagem. Ela está também entre as imagens. Uma imagem não é 'falsa' porque ela contrasta com outra, mas ambas devem ser vistas juntas, em contato, se elas não apresentam 'a' verdade. Uma imagem sozinha é no máximo uma verdade parcial que aponta em direção 'à verdade total' (se esta totalidade existir). (...) Mas a crença costumeira na verdade fotográfica não tem influência em imagens agrupadas em séries ou fotolivros, apesar de muito da fotografia ser produzido e recebidos nestes formatos. Nós obtemos a verdade não só de fotografias individuais, ou de nosso entendimento do que elas retratam, mas também por seu contexto, sua apresentação e, de maneira importante, a relação entre elas.[22] (BENNETT, 2013, p. 55)

Com esta construção lógica Bennett destaca a importância da análise da sequência fotográfica para o entendimento de um fotolivro. Mais do que se concentrar em imagens solitárias dentro do contexto deste tipo de publicação, é essencial estudar a construção de associações entre imagens pois é primordialmente desta forma que esta narratividade é construída. Ao buscar o conceito de verdade em *Redheaded*

---

[21] Original: Redheaded Peckerwood (2011) thus does not rely upon the great guarantee of photographic truth, instantaneous indexicality. Its understanding of truth is broader than the traditional model. This understanding emphasizes the importance of the form that truth takes, and is able to encompass distortions of linear temporality and even multiple, differing and fictional descriptions. Tradução do autor.

[22] Original: But if a statement is brought, in a series, into contrast with another statement, then the truth(s) of photograph(s) are no longer exclusively within the image. They are also between the images. An image is not 'false' because it contrasts with another, but both must be taken together, in context, if they are to state 'the' truth. A single image is at most a partial truth that points towards 'the whole truth' (if such wholeness exists). (...) But the commonsense belief in photographic truth has no bearing on images grouped into series and photo-books, even though much photography is produced and received in this form. We obtain truth not just from individual photographs, or just from our understanding of what they portray, but also from their context, their presentation and, importantly, their relation to each other. Tradução do autor.

Peckerwood Bennett afirma que esta noção pode variar, tanto de espectador para espectador quanto – e principalmente – com o contexto fornecido para cada imagem, tanto pelo conhecimento da narrativa histórica apresentada no livro quanto pela proximidade de outras imagens dentro da sequência do livro.

Apesar de apontar diretamente a importância da sequência para o entendimento de um fotolivro e de destacar a divisão em categorias de imagens dentro de um fotolivro (neste caso: imagens históricas, reproduções de textos, imagens produzidas pelo autor, objetos em estúdio, etc.), Bennett não se dedica a uma análise direta da sequência em *Redheaded Peckerwood*, algo que será feito com todos os livros a serem analisados nesta dissertação. Este ponto é de grande importância para esta pesquisa pois permite um entendimento mais completo da estrutura do livro e do processo criativo do autor, permitindo assim uma análise mais detalhada da narratividade e da estrutura propostas para cada uma destas seis obras.

Como destaque final dentro deste processo de recuperação da pesquisa feita na atualidade sobre fotolivros gostaria de destacar o jornal *The Photobook Review* - ou *PBR* – publicado semestralmente pela *Aperture*[23], uma das organizadas do *The Photobook Awards*, prêmio central para esta pesquisa. O *PBR* é um complemento à publicação da revista *Aperture* e tem como função dar voz e espaço à discussão sobre a produção contemporânea de fotolivros. Com entrevistas, artigos curtos, resenhas e textos especiais, o *PBR* é um dos pontos centrais para discussão de fotolivros no mundo e já foram publicadas 13 edições, entre 2011 e 2017.

Alguns textos publicados no periódico aparecerão durante o processo de análise e de recepção crítica dos fotolivros estudados nesta dissertação, mas gostaria de destacar uma pequena seleção de artigos e entrevistas publicados no periódico neste momento de construção do contexto de pesquisa sobre fotolivros na atualidade. O primeiro texto que gostaria de destacar é *What's In A Name*, de David Campany, publicado na 7ª edição do *PBR*. Em seu texto, o pesquisador britânico discute as origens do termo *photobook* – o equivalente inglês a fotolivro – e a falta de cobertura crítica sobre sua produção, especialmente entre os anos 20 e 70 do século XX, uma era de ouro, segundo o autor.

---

[23] A *Aperture* é uma organização sem fins lucrativos sediada em Nova Iorque, nos EUA. Ela foi criada em 1952 e hoje se apresenta como uma editora multiplataforma, com livros, revistas e periódicos voltados para a fotografia. A cada ano, a organização publica quatro edições da *Aperture Magazine*, entre doze e quinze fotolivros, conta com um programa de exposições e uma crescente plataforma online de conteúdo ligado à fotografia. Todo este material pode ser consultado em: www.aperture.org

> Houve pouca escrita série no tema de livros fotográficos ilustrados entre o que foi provavelmente o período mais importante para o formato: 1920 até 1970. Neste meio século, quando tantos livros marcantes e importantes foram publicados, quase não houveram ensaios inteligentes escritos sobre eles. Por exemplo, *Antlitz der Zeit* (A face do nosso tempo, 1929), de August Sander e *Atget: Photographe de Paris* (1930) quase não receberam atenção crítica, além de algumas linhas de Walter Benjamin e Walker Evans. Hoje eles estão entre os mais discutidos. Até *The Americans* (1958/9), de Robert Frank, atraiu poucos comentários sérios quando apareceu pela primeira vez.[24] (CAMPANY, 2014, p. 1 e 2)

A ausência de crítica ainda é algo que assombra o cenário produtivo de fotolivros na atualidade. Hoje, provavelmente pelo intenso volume de livros produzidos, muitos não são comentados e, mesmo os que são, estão restritos a alguns canais especializados na área. O campo recebe indiscutivelmente mais atenção a cada dia, mas ainda há muito espaço para crescimento e para consolidação do estudo crítico na área, não só em um espaço acadêmico, mas igualmente dentro da crítica especializada e do jornalismo cultural.

Outro ponto bastante caro a esta pesquisa - e mencionado por Campany em seu artigo de 2014 - é a importância do estudo da sequência e da edição em fotolivros. Colocando uma série de questões sobre a abordagem na área e sua importância para o entendimento da produção e análise de fotolivros, Campany lembra o movimento soviético de estudo da montagem, aspecto importante na metodologia de análise desta dissertação.

> Isto me traz para o que eu acredito ser o principal obstáculo para uma discussão contínua sobre livros fotográficos: um recorte crítico para o pensamento sobre edição nunca tomou forma. Como nós articulamos as infindas maneiras que uma imagem afeta outra e outra? Na década de 1920, cineastas e teóricos do cinema trabalharam com teorias de edição cinematográfica sofisticadas, até revolucionárias. Pense na situação soviética, com a intensidade das ideias de Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Dada a expansão da imprensa popular e os extraordinários experimentos com o formato livro naquele período, poderia se esperar um discurso igualmente sofisticado sobre a edição de fotografias.[25] (CAMPANY, 2014, p.2)

---

[24] Original: There was little serious writing on the subject of photographically illustrated books throughout what was arguably the most important period for the form: 1920 to 1970. In that half century, when so many remarkable and important books were published, barely a single intelligent essay was written about them. For example, August Sander's Antlitz der Zeit (The Face of Our Time, 1929) and Atget: Photographe de Paris (1930) received almost no critical attention, beyond a few lines from Walter Benjamin and Walker Evans. Today they are among the most discussed. Even Robert Frank's The Americans (1958/9) attracted little serious commentary when it first appeared. Tradução do autor.

[25] Original: This brings me to what I think has been the real stumbling block for sustained discussion of photographic books: a critical framework for thinking about editing has never really taken hold. How do we articulate the endlessly varied ways in which one image affects another, and another? In the

A ausência de um estudo criterioso sobre as possibilidades criativas no processo de edição fotográfica para fotolivros é o grande motivador desta pesquisa. Um processo tão central para a criação contemporânea em fotografia não pode ser carente de uma análise teórica dedicada, que cubra as mais variadas possibilidades na área. Dentro deste campo, esta pesquisa tem como objetivo trazer o detalhamento do processo criativo de seis artistas de destaque no campo, com formas de trabalho distintas, criando um marcante panorama sobre este processo na contemporaneidade. Além do destaque à importância do – e a ausência de – estudo na área da sequência/edição de fotografias, Campany menciona os teóricos soviéticos da montagem cinematográfica, figuras que serão apresentas em mais detalhes no correr deste texto, mas que serão instrumentais no processo de análise das sequências dos fotolivros apresentados aqui. Campany continua suas conexões entre cinema e fotolivros em outro texto publicado pelo *PBR*, trazendo exemplos de traduções do cinema para o livro, iniciando seu texto com um comentário sobre a conexão entre sequência e cinema.

> Além da imagem solitária, nós costumamos buscar comparações fílmicas quando discutimos edição fotográfica e publicações. Sobre seu livro *New York* (1956), William Klein declarou: "Apenas a sequência conta... como em um filme." Dado seu layout fluido e seu enquadramento informal, pode-se perceber o que ele quis dizer. Mas também é absurdo – como pode apenas a sequência contar? Na página ou na tela, não pode haver sequência sem as imagens em si.[26] (CAMPANY, 2016, p. 2)

O absurdo de uma "sequência sem imagens" é um dos conflitos que esta dissertação irá encarar. Por mais que a sequência seja o foco principal deste estudo, cada uma delas é composta de imagens e, por vezes, outros elementos como textos e intervenções. Por mais que não seja de interesse analisar o valor ou conteúdo de cada imagem, a soma destes é o que será responsável pela composição do sentido narrativo

---

1920s, filmmakers and film theorists worked up sophisticated, even revolutionary, theories of cinematic editing. Think of the Soviet situation, with the intensity of the ideas of Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, and Dziga Vertov. Given the expansion of the popular press and the extraordinary experiments with the book form around that time, one might have expected an equally sophisticated discourse around the editing of photographs. Tradução do autor.

[26] Original: Beyond the single image, we often reach for filmic comparisons when discussing photo editing and publications. Of his book New York (1956), William Klein once declared: "Only the sequencing counts . . . like in a movie." Given its flowing layout and informal framing, we can see what he meant. But it's also nonsensical—how can only the sequencing count? On page or screen, there can be no sequencing without the images themselves. Tradução do autor.

da sequência em cada livro. Desta forma, um contexto geral para as imagens será fornecido, além de uma análise pontual de exemplos dentro de cada categoria de imagens nos livros a serem analisados. Assim busca-se eliminar esta incongruência, de uma análise pura da sequência, sem atenção para os elementos que a compõe.

Como exemplo final dentro do âmbito do *PBR*, trago o texto *The Photobook and The Archive*, de Stanley Wolukau-Wanambwa, apresentado na décima edição do periódico publicado pela *Aperture*. Em seu artigo, o autor aponta as conexões e propriedades de um fotolivro para lidar com projetos que partem de arquivos fotográficos, questão de grande valia nos estudos contemporâneos ligados à fotografia, com pensadores como Joan Fontcuberta, Allan Sekula, entre outros. Este campo de discussão é essencial para pelo menos três dos livros presentes no corpus desta pesquisa. Destaco do texto dois pontos marcantes entre o arquivo e o fotolivro:

> Um arquivo de categorias apresenta ao seu usuário um mapa de instâncias, sem uma trajetória narrativa, mas a forma livro sugere implicitamente – e inevitavelmente produz – um sentido de progressão do início ao fim. Como estas dinâmicas opostas são conciliadas e transformadas quando o arquivo é executado na forma de um fotolivro? Pode ser que o fotolivro, um objeto físico, reviva o processo de interpretação implícito na organização do arquivo em si, refletindo um instinto comum na amplitude da prática fotográfica: a necessidade de organizar e desta maneira fazer sentido do mundo em transformação. [27] (WOLUKAU-WANAMBWA, 2016, p. 1)

Esta característica marcante no processo de construção de fotolivros à partir de arquivos será observada em todos os exemplos discutidos aqui. Há de se encontrar critérios de seleção, de ordem e progressão para a transformação de um arquivo em um objeto de arte. Dentro deste processo, cada autor encontrará seu caminho, com variadas soluções para esta mesma questão. Assim, os questionamentos de Wolukau-Wanambwa se apresentam como um ponto de partida de grande precisão para a análise destes e de muitos outros livros: de que forma começamos a organizar um universo de imagens fotográficas, tenham elas sido produzidas pelo autor do livro ou por terceiros?

---

[27] Original: An archive of categories presents its user with a map of instances, without a narrative trajectory, yet the book form implicitly suggests—and inevitably produces—a sense of progression from beginning to end. How are these opposing dynamics reconciled and transformed when the archive is rendered in the form of the photobook? It might be that the photobook, as a physical object, reenacts the processes of interpretation implicit in the organization of the archive itself, reflecting an instinct common to the breadth of photographic practice: a need to order, and thus make sense of the changing world. Tradução do autor.

Com este ponto encerro o processo de recuperação da discussão sobre fotolivros em âmbito nacional e internacional. São diversos os caminhos que são seguidos – e que podem vir a ser explorados – dentro da área, mostrando que o fotolivro não só é um objeto de desejo, tanto para produtores como para consumidores, mas também um rico campo de estudos para se entender os caminhos possíveis dentro da fotografia contemporânea, suas conexões com outras áreas artísticas e as idiossincrasias de um meio tão importante para o universo da arte contemporânea.

1.3 Metodologias para análise de fotolivros

Tendo estabelecida a importância do fotolivro como forma de criação dentro da fotografia e as características específicas da área, o processo de análise dos fotolivros centrais a esta pesquisa já se faz contextualizado e ancorado em um campo sólido de estudo. O foco desta pesquisa será, como já apontado anteriormente, a construção da sequência dentro do fotolivro, seus processos criativos e características específicas. Por não ser ainda um campo consolidado, como aponta David Campany (2014), não existem metodologias pré-estruturadas para este campo de estudo. Há, porém, uma série de experimentações metodológicas encontradas nas produções teóricas comentadas nesta dissertação. Dos caminhos propostos, me parece interessante discutir as conexões entre fotolivros e a análise semiótica da fotografia e as conexões entre o campo e a teoria da montagem cinematográfica.

Em seu livro *A Câmara Clara*, o filósofo francês Roland Barthes se diz tomado por um desejo ontológico, para entender o que a Fotografia era em si, por qual característica essencial ela se diferenciava de outras imagens (1981). Ainda na mesma obra, Barthes continua:

> Por natureza, a Fotografia (por questão de conveniência, vamos aceitar esta universalidade, a qual, no momento, se refere apenas à incessante repetição de um contingente) tem algo de tautológico sobre ela: um cachimbo, aqui, será sempre e intratavelmente um cachimbo[28]. (1981)

Em suas reflexões, Barthes parece estar em busca da relação da fotografia com o real, com a memória e com a morte. Para os objetivos deste ensaio, esta abordagem

[28] Original: By nature, the Photograph (for convenience's sake, let us accept this universal, which for the moment refers only to the tireless repetition of contingency) has something tautological about it: a. pipe, here, is always and intraetably a pipe. Tradução do autor.

não será frutífera, já que a preocupação desta pesquisa é – como já destacado anteriormente - com uma sequência de imagens, não apenas com uma imagem solitária e com o seu poder evocador de novos significados e histórias. Portanto, para este artigo, um cachimbo, em uma fotografia, nem sempre será um cachimbo.

Arlindo Machado discute em *A Ilusão Especular* a visão de Barthes de forma crítica, separando, de certa forma, a imagem fotográfica de seu referente. Machado menciona uma série de técnicas e aparatos fotográficos que separariam a fotografia resultante da "realidade", além de dar importância à interpretação técnica dada ao referente durante a produção de uma fotografia:

> Barthes sentencia: sem referente não há fotografia; mas nós poderíamos completar: só com o referente, muito menos. Se não existir a câmera escura, a lente com seu poder organizador dos raios luminosos, um diafragma rigorosamente aberto como manda a análise da luz operada pelo fotômetro, um obturador com velocidade compatível com a abertura do diafragma e a sensibilidade da película, se não houver ainda uma fonte de luz natural ou artificial modelando o referente e um operador regendo tudo isso, também não haverá fotografia, muito embora o candidato a referente possa estar disponível. (MACHADO, 1984)

Esta visão que considera todo o processo de codificação e interpretação necessário para a produção de uma imagem fotográfica se aproxima mais de uma abordagem interessante para a análise de fotolivros, especialmente ao incluir, mesmo que de maneira sutil, o processo de escolha e edição do criador ao produzir uma imagem. Apesar disso, Machado ainda analisa o mesmo universo fotográfico que Barthes: as imagens vernaculares ou de valor histórico, "documentais". Para esta pesquisa, não podemos considerar unicamente esta abordagem já que as imagens criadas para os livros, por mais que baseadas em uma série de referentes, não tem como desejo cumprir um papel histórico ou de documentação de um fenômeno, mas sim de apresentar a opinião de seus criadores sobre um tema, através de um recorte estético específico.

O teórico francês Phillip Dubois continua os esforços da semiótica em analisar e entender a fotografia em seu livro *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Publicado pela primeira vez em 1990, o livro reúne uma série de pensamentos do autor sobre a ontologia e a potência de significados da fotografia. Discute-se, por exemplo a relação da fotografia com a arte e sua possível separação, além do papel "liberador" da fotografia para as artes plásticas.

Dubois também comenta o processo de compreensão e análise de uma fotografia, afirmando que a significação das mensagens fotográficas é determinada culturalmente, que ela não se impõe como evidência para o receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura (1998). Essa importância de uma *aprendizagem* para a leitura de fotografias será de grande importância para os objetivos deste trabalho. Além das questões já apresentadas, Dubois também "libera" a fotografia de seu papel icônico, é a coloca como um índice da realidade retratada por ela, uma marca, um rastro do que foi o referente para aquela imagem, deixando de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica (DUBOIS, 1998). Esta "libertação" da fotografia da realidade – a mesma que a fotografia supostamente trouxe para a pintura no século XIX – será essencial para entender a produção fotográfica contemporânea, especialmente no âmbito das artes visuais.

A fotografia tem se mostrado como um assunto que atrai a atenção de uma série de pensadores da semiótica, inicialmente discutindo uma espécie de categorização para o meio, em seguida sobre maneiras de analisar este tipo de produção visual. O texto *Semiotics of the Photography: Tracing the Index*, publicado em 1989 pelo professor Göran Sonesson da *Lund University*, se dedica à analise direta de alguma fotografias, com trabalhos de Cartier Bresson, Man Ray e Florence Henri. A análise de Sonesson dá voz ao pensamento artístico por trás das imagens analisadas (fig. 1), apontando por exemplo, que a impressão fotográfica foi tratada de tal maneira a apresentar apenas as partes do referente que manifestavam atributos particularmente atrativos ao interesse de Man Ray (SONESSON, 1989). Mais do que isso, Sonesson discute que o recorte visual proposto por Man Ray não se justifica apenas pela forma apresentada, mas também pelo sentido associado a ela, no caso, abertura e, de forma mais geral, descontinuidade, apresentando a fenda anal, o espaço entre as pernas e as dobras dos glúteos (1989). Esta escolha se justifica pela alusão à sexualidade e ao desejo, intimamente ligados ao símbolo fálico sobreposto à imagem, em forma de cruz invertida.

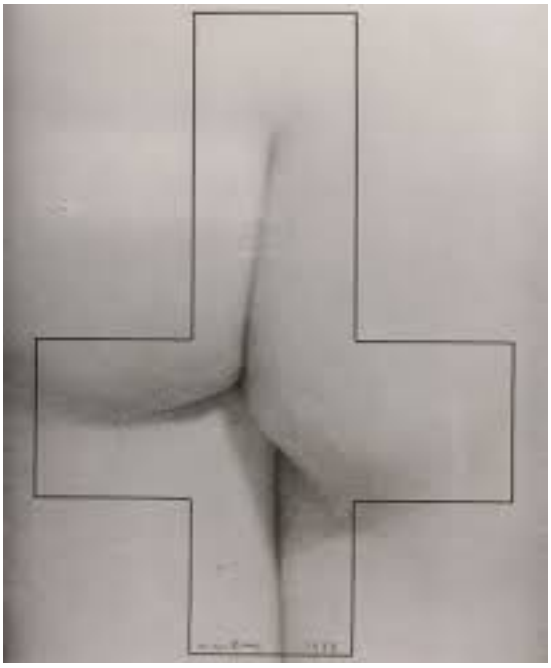


Figura 1 – *Monument à D. A. F. Sade*, 1933

A abordagem analítica proposta por Sonesson auxiliará na análise de fotolivros e projetos fotográficos contemporâneos essencialmente ao considerar a conotação, o poder metafórico e de representação da fotografia. O que impede a abordagem de Sonesson de ser usada mais ativamente como forma de metodologia de análise para fotolivros é, a meu ver, a sua concentração em obras únicas, deixando de avaliar a produção de significado ligada a aproximação e construção de sequências fotográficas, desta forma deixando de considerar a narrativa e o sentido geral propostos por um trabalho composto por uma sequência de imagens.

Em *Handbook of Visual Analysis*, organizado por Theo Van Leeuwen e Carey Jewitt (2001) há uma série de artigos sobre metodologias para análise de conteúdos visuais, entre elas o artigo *Content Analysis of Visual Images* (BELL, 2001), que se concentra em uma produção fotográfica, no caso uma série de capas da revista *Cleo*. As abordagens propostas se concentram na análise dos personagens e da transformação estética destas capas, com as intensões e significados conotativos presentes nestas imagens escapando do interesse do autor. Sendo assim, por mais que o artigo analise um conjunto de imagens, seu foco não está na ligação entre elas, mas sim nos referentes apresentados. O texto que encerra a publicação organizada por Van Leeuwen e Jewitt nos dá mais um elemento de auxílio para a metodologia de análise para fotolivros. *Analysing Film and Television: a Social Semiotic Account of*

Hospital: an Unhealthy Business (IEDEMA, 2001) faz conexões de sentido entre algumas repetições e escolhas estéticas, apontando que

> Um olhar sistemático para como o documentário representa visualmente os vários participantes revela diferenças importantes. Primeiro, tanto pacientes quanto clínicos (médicos e enfermeiros) ocupam um espaço muito mais próximo à câmera do que administradores e gerentes. Além disso, clínicos são mostrados em ação (arrumando camas enquanto falam ao telefone, levando pacientes pelo hospital, falando com pacientes e famílias, fazendo operações), enquanto administradores apenas vão a reuniões ou olham sem intenção para monitores de computador. Finalmente, clínicos aparecem juntos nos enquadramentos (chegando a cinco ou seis), enquanto administradores costumam aparecer sozinhos.[29] (IEDEMA, 2001)

Esta abordagem, que busca motivos[30] e estruturas formais recorrentes em busca de significados narrativos externos será de grande valia no estudo do conteúdo dos fotolivros a serem analisados nesta dissertação. Isso se dá pelo fato de repetições formais serem uma das ferramentas de importância na construção de fotolivros. Apesar desta contribuição na construção de uma metodologia para análise de fotolivros, a abordagem semiótica para análise de conteúdo audiovisual apresentada por Iedema ainda não contempla um ponto essencial para a compreensão deste tipo específico de publicação: a relação entre as imagens e a sequência construída entre as fotografias presentes no livro. Desta forma, a sequência e as associações visuais criadas por ela não podem ser desconsideradas no momento de análise de um fotolivro.

Outro caminho de estudo semiótico da imagem que pode ser adaptado para a análise de fotolivros é descrito por Martine Joly em *Introdução à Análise da Imagem*. Neste livro a autora enumera processos metodológicos e conceitos centrais para a

---

[29] Original:A systematic look at how the documentary visually represents the various stakeholders reveals important diflerences. First, both patients and clinicians (that is, doctors and nurses) occupy a space much closer to the camera than administrators and managers. Moreover, clinicians are shown in action (arranging beds over the phone, wheeling patients about, talking to patients and family, doing operations), while administrators merelyaddress meetings or stare intently at computer monitors. Further, clinicians appear together in shots (sometimes as many as five or six of them), whereas administrators usually appear alone in shots. Tradução do autor.

[30] Motivo como referência a leitmotiv: tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra. Ideia, fórmula que reaparece de modo constante em obra literária, discurso publicitário ou político, com valor simbólico e para expressar uma preocupação dominante.

análise da imagem, com um foco especial na imagem publicitária e na sua construção de sentidos. Do pensamento de Joly me interessa destacar o processo de análise da *mensagem plástica* de um anúncio. Neste processo são analisados os signos plásticos, que compõem uma mensagem visual e se apresentam como signos plenos e integrais e não a simples matéria de expressão dos signos icônicos (2007). Mais do que o resultado da análise de Joly, me interessam os itens escolhidos por ela como elementos para análise dos signos plásticos de uma imagem. São eles: *moldura, enquadramento, ângulo do ponto de vista, escolha da objetiva, composição, formas, dimensões, cores, iluminação* e *textura* (2007). Esta lista é consideravelmente ampla, abarcando variadas possibilidades de interpretação para uma imagem única ou para uma página dupla. Seria infrutífero realizar esta análise para todas as imagens de um fotolivro, por sua quantidade geralmente elevada e, principalmente, pelo fato de o sentido/narrativa deste tipo de obra ser construído pelo conjunto e conexão das imagens, não pela sua existência como objetos únicos. Porém, parte destas categorias pode ser consideravelmente útil na apresentação da estrutura dos livros a serem estudados aqui e no comentário de algumas imagens chave dentro de cada obra.

Desta forma pode-se adaptar alguns elementos da teoria semiótica da análise da imagem para o estudo do fotolivro. Serão notadamente úteis para esta pesquisa o processo de análise de peças audiovisuais e publicidades, levando em conta não a análise das imagens em si, mas o processo de desconstrução das estruturas destas obras, o que permite, justamente, realizar uma análise da construção narrativa *entre* seus elementos, como ocorre na sequência fotográfica em um fotolivro.

Para além das propostas semióticas para a análise de imagem, trago como proposição de metodologia para a análise de fotolivros o uso de teorias cinematográficas, em especial de teorias da montagem, que discutem justamente o processo de união entre os planos no cinema, algo bastante similar à união de imagens entre as páginas de um livro, com destaque aos textos e pensamentos de dois teóricos russos do cinema: Sergei Eisenstein e Lev Kuleshov. No livro *A Forma do Filme*, publicado originalmente em 1949, Eisenstein faz uma retrospectiva de sua carreira e pontua suas descobertas em relação à montagem cinematográfica. No início de sua narrativa, o teórico afirma:

> Sem mergulhar muito fundo nos fragmentos teóricos das especificidades cinematográficas, quero discutir aqui dois de seus aspectos. São aspectos também

> de outras artes, mas o cinema é particularmente responsável por eles. *Primo:* fotofragmentos da natureza são gravados; *secundo*: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (ou quadro) e a montagem. (EISENSTEIN, 2002)

A estrutura apresentada por Eisenstein pode ser facilmente transposta para a criação de fotolivros. Em um primeiro momento são produzidas fotografias, em um segundo momento elas são organizadas em uma sequência/estrutura específica, assim construindo a narrativa desejada pelo autor. A lógica de Eisenstein resolve a questão da análise da associação entre fotografias em um fotolivro, especialmente ao considerarmos que o cineasta russo enumera os tipos de montagens possíveis, sendo elas: *Montagem Métrica, Rítmica, Tonal, Atonal e Intelectual* (EISENSTEIN, 2002). Por mais que os modelos propostos não cubram necessariamente todas as técnicas empregadas na construção de fotolivros, eles já servem como um excelente modelo de partida para um entendimento das técnicas e objetivos empregados na construção de sequências fotográficas.

Além da teoria de Eisenstein, também cabe neste momento lembrar da produção e experimentos realizados por Lev Kuleshov que, depois de estudar uma série de filmes russos e americanos das primeiras décadas do século XX, apresentou a hipótese segundo a qual o que tornava o cinema único era a maneira com o que as suas imagens eram organizadas em sequência.

> Continuando nosso trabalho, comparando um filme americano a um russo para testar seus efeitos no espectador, ficamos convencidos que a fonte fundamental do impacto do filme no espectador - uma fonte presente unicamente no cinema - não era apenas mostrar o conteúdo de alguns planos, mas a organização daqueles planos entre eles, sua combinação e construção, isso é, a inter-relação de planos, a substituição de um plano por outro. (KULESHOV, 1974, p.160)

Para comprovar sua teoria, Kuleshov desenvolve um experimento no qual utiliza o mesmo plano de um famoso ator russo seguido de uma série de situações, como um bebê chorando, uma mulher dançando, um caixão, etc.[31] Ao ver este pequeno filme, as plateias exaltavam a qualidade da atuação e das expressões do ator ao "ver" as cenas apresentadas a ele. Com isso, Kuleshov entende que ao unir dois planos, seu significado se transforma: mesmo sendo a mesma expressão, a plateia a

---

[31] Uma versão do filme de Kuleshov pode ser vista em: http://bit.ly/2fQ0HI6 outra versão, com os mesmos elementos mas utilizando outro ator, pode ser vista em: http://bit.ly/2fQ8ky5

percebe diferente pelo plano que vem a seguir. Assim, o que ficou conhecido como *Efeito Kuleshov* nos auxiliará no entendimento das transformações e construções de sentido dadas pela aproximação das fotografias em um livro. Possibilitando a discussão da máxima proposta por Gerry Badger, em que, "No fotolivro, a soma, por definição, é maior do que as partes, e quanto maior as partes, maior o potencial da soma"[32] (2004). Esta construção – ou crescimento – de sentido pela associação de fotografias é um dos pontos chave para o entendimento da estrutura de um fotolivro. Com o auxílio das metodologias e teorias propostas por Eisenstein e Kuleshov poderemos realizar uma análise mais precisa desta estrutura criadora neste modelo de publicação.

Se na atualidade a maioria da produção cinematográfica busca uma montagem invisível, uma mudança de planos, ambientes e tempos que seja imperceptível para o espectador, os teóricos e cineastas no início do século XX buscavam uma lógica de montagem que contribuísse para suas intenções narrativas. Especialmente durante o período do cinema mudo, autores como Eisenstein e Kuleshov entendiam a montagem como uma ferramenta de auxílio narrativo, não só levando a narrativa a diante, mas também construindo seu sentido, criando conexões entre os planos para além da passagem de tempo ou do deslocamento espacial. Esta lógica será a mais proveitosa no momento da análise da sequência de um fotolivro e do encadeamento de suas imagens. A sequência neste suporte não se busca invisível, muito pelo contrário: ela é um dos elementos centrais para o desenvolvimento de cada uma destas narrativas visuais.

Tendo realizado este panorama metodológico da análise da imagem na semiótica e da teoria da montagem no cinema, proponho a estrutura que será detalhada a seguir para a análise dos fotolivros que serão analisados nesta dissertação. Primeiramente, a análise será dividida em três campos: material, conceitual/narrativo e poético/imagético. Para cada um destes campos será realizada uma descrição e análise das intenções poéticas de cada autor em cada um dos fotolivros. Além do auxílio bibliográfico, também será utilizada como ferramenta de análise uma série de entrevistas[33] em profundidade realizadas com os autores de cada livro e com parte dos

---

[32] Original: "In the photobook, the sum, by definition, is greater than the parts, and the greater the parts, the greater the potential of the sum." Tradução do autor.

[33] A pauta utilizada para as entrevistas com os autores se encontra ao final desta dissertação, como Anexo I.

editores, *publishers* e diretores de arte envolvidos nos projetos. Apresento a seguir um detalhamento das estratégias e objetivos de análise em cada uma das três etapas de análise proposta:

Análise Material

Neste momento serão analisados os aspectos físicos de cada obra, notadamente: dimensões, número de páginas, escolha de papel, gramatura de papel, material da capa, entre outros. Esta análise não será utilizada de maneira puramente informativa, mas sim com o objetivo de apresentar como cada um destes elementos contribui para a materialização das intenções do autor e para a construção de um objeto único, não apenas um suporte para uma série de fotografias. Neste momento será valioso o uso das categorias *moldura, dimensões* e *textura*, propostas por Martine Joly. Além destas estruturas de análise também serão de grande valia as entrevistas realizadas com os artistas-autores e com os diretores de arte envolvidos no processo de criação dos livros.

Análise Conceitual/Narrativa

Este será o ponto central da análise dos fotolivros nesta pesquisa. Serão discutidos os objetivos do livro, de acordo com o autor, de uma maneira geral (seu conceito ou narrativa proposta pelo autor) e posteriormente quais são os elementos utilizados para alcançar a transmissão deste conceito/narrativa. Neste momento será feita uma análise detalhada da sequência de imagens do livro, sua estrutura narrativa (se está organizado em capítulos, se há um arco narrativo ou personagens centrais, etc.) e a análise de alguns exemplos de justaposições de imagens que contribuam para a construção do conceito proposto pelo autor. Neste momento serão utilizadas as teorias propostas pelos teóricos da montagem (EISENSTEIN, 2002; KULESHOV, 1974), textos críticos de análise de fotolivros e suas indicações de métodos de análise de sequência e justaposição (BADGER, 2010, 2013; FILHO, 2017; SHAW, 2012) e a parte principal das entrevistas conduzidas com os autores de cada um dos fotolivros.

Análise poética/imagética

Esta etapa de análise se apresenta como uma complementação à etapa anterior. Neste momento serão escolhidas algumas imagens centrais no processo de transmissão do conceito do livro e/ou da estruturação de sua sequência e estas terão

seu conteúdo e função narrativa analisadas. Neste momento serão utilizadas as seguintes categorias propostas por Joly: *ângulo do ponto de vista, escolha da objetiva, composição, formas, cores* e *iluminação.* Volto a destacar que o principal ponto de análise desta pesquisa é a construção das sequências nestes fotolivros, mas, como bem aponta David Campany, na página ou na tela, não pode haver sequência sem as imagens em si (2016), portanto se faz necessário dedicar atenção aos elementos centrais que compõem a sequência dos seis fotolivros que serão analisados no decorrer desta dissertação.

Com estas três etapas de análise será alcançado um panorama completo do processo criativo envolvido na criação de um fotolivro, além de um entendimento mais completo das características únicas de cada um de seus autores no momento de tomar decisões relativas à direção de arte, sequência e desenvolvimento conceitual de seus livros. Desta forma pretende-se que esta estrutura de análise seja extrapolável para outros estudos que se dediquem à análise da sequência e do processo criativo na produção de fotolivros, para assim começar a sanar o principal problema do estudo da fotografia atual para David Campany: um recorte crítico para o pensamento sobre edição nunca tomou forma. Como nós articulamos as infindas maneiras que uma imagem afeta outra e outra? (2014) Espero poder começar a responder estas questões com esta dissertação.

2.1 A premiação e o processo de escolha dos ganhadores

Se as duas primeiras décadas do século XXI garantiram um lugar de destaque para o fotolivro dentro da história da fotografia, graças aos esforços de Roth, Badger & Parr e outros historiadores e fotógrafos já citados neste texto, este período também garantiu um processo de crescimento de premiações e de reconhecimento financeiro aos mais importantes livros publicados a cada ano. Especialmente na Europa, se viu um crescimento no número de premiações na área que, se não pagam um prêmio diretamente em dinheiro, costumam acarretar em um crescimento direto nas vendas das publicações premiadas, graças ao destaque propiciado pelas premiações e a criação de um time de obras selecionadas dentro do imenso volume de fotolivros publicados a cada ano. Entre as principais premiações na área estão o *Prix du Livre*, do Festival *Les Rencontres de La Photographie* em Arles, que desde 1969 premia os melhores livros de fotografia de cada ano. Atualmente o prêmio conta com três categorias: *Le Prix du Livre D'Auteur, Le Prix du Livre Historique* e *Le Prix du Photo Texte*. Cada categoria dá ênfase a projetos autorais contemporâneos, de recuperação histórica ou monográfica ligada à fotografia e o livro que apresente a melhor união entre texto e imagem, respectivamente. Cada uma desta categorias premia o seu vencedor com 6.000 Euros, além de apresentação no festival e a projeção internacional de cada livro ganhador e, consequentemente, de seu autor. Além de ser um dos principais festivais da Europa, Arles também conta com a mais longeva premiação na área.

O festival espanhol *PhotoESPAÑA*, que comemora seus vinte anos de existência em 2018, também conta com uma reconhecida premiação para fotolivros. Desde 1998 o festival destaca uma publicação como o principal lançamento do ano. Em 2007 são criadas três categorias: *Mejor Libro del Año Nacional, Mejor Libro del Año Internacional* e *Editorial Destacado del Año*, estrutura que segue presente até a edição de 2015 do prêmio, que recebeu mais uma categoria, *Mejor Libro de Fotografia Autoeditado*. No caso da premiação do *PhotoESPAÑA* não há um aporte financeiro, porém é realizada a composição de uma exposição com os livros premiados e outros finalistas, que são apresentados durante o festival e costumam realizar uma itinerância pelo país.

Outro exemplo importante entre as premiações dedicadas ao fotolivro na Europa vem da Alemanha, com o *Kassel Photobook Award* realizado pelo

Fotobookfestival Kassel que desde 2008 indica os seus melhores fotolivros do ano em escala internacional. Na premiação alemã, o festival convida uma série de especialistas na área a indicarem seus livros favoritos do ano anterior, gerando uma seleção de cerca de trinta livros que são expostos durante o festival. Esta seleção também circula por outros festivais como o *Istanbul Photobook Festival* e o *Organ Vida Festival*, no caso da edição realizada em 2017.

Dentro deste cenário, a premiação que teve maior destaque a partir de 2012 é o *Photobook Awards*, organizado pela *Aperture* e *Paris Photo*, objeto deste estudo. A premiação se consolida como uma das principais na área por oferecer o maior aporte financeiro aos ganhadores, 10.000 dólares na edição de 2017, e por ocorrer durante um dos principais eventos de fotografia do mundo, a feira *Paris Photo*, realizada desde 1997 no mês de Novembro na capital francesa. A premiação de fotolivros é iniciada em 2012 com duas categorias: *Photobook Of The Year* e *First Photobook*, recebe a adição da categoria de *Photography Catalogue Of The Year* em 2014 e segue com esta estrutura até sua mais recente edição. A premiação ocorre em duas etapas: um time de jurados se reúne nos EUA para realizar a seleção dos finalistas de cada ano, que são então anunciados durante a *NY Art Book Fair* em Setembro de cada ano.

Foi realizado um levantamento para medir o impacto destas premiações nas vendas dos fotolivros vencedores entre os anos de 2013 e 2017, buscando quais são os títulos esgotados e quais ainda são vendidos após a premiação. Entre os premiados no *Prix du Livre* de Arles no período todos, com exceção do premiado em 2017 *Ville de Calais*, se encontram com suas primeiras edições esgotadas. O premiado em 2014, *Hidden Islam* (que será discutido em profundidade nesta dissertação) se encontra em sua terceira edição e *Taking Off. Henry My Neighbor* – premiado em 2016 - está em sua segunda edição. Os premiados em 2013 e 2015 não lançaram novas edições dos títulos e atualmente são vendidos em lojas especializadas em livros raros por até o dobro de seu valor original. Os premiados pelo *PhotoEspaña* apontam para a mesma tendência. Todos os livros se encontram esgotados, com exceção do ganhador de 2016, *The Walls Don't Speak*, e há um caso marcante da construção de imensas valorizações de mercado de um fotolivro após uma premiação. O ganhador de 2014, *Quotations From Chairman Mao Tse Tung,* de Cristina de Middel, é vendido hoje por 300 libras, pouco mais de cinco vezes mais do que o preço original na data de sua publicação.

Entre os premiados no *Photobook Awards Aperture/Paris Photo* a tendência é similar. A grande maioria dos premiados no período teve sua primeira edição esgotada, com quatro destes lançando uma segunda edição das publicações. Neste período, apenas o ganhador do prêmio de melhor fotolivro do ano em 2017 não se encontra esgotado. Um dos possíveis motivos para isto é que *Museum Bhavan*, de Dayanita Singh e publicado pela Steidl, tem um preço elevado para o mercado de fotolivros, custando 75 Euros.

Percebe-se assim a importância destas premiações para o sucesso comercial destes fotolivros. Em um mercado extremamente competitivo e com um público comprador ainda não disseminado, ser considerado uma das melhores publicações de um determinado ano praticamente garante o esgotamento da primeira edição das publicações. Curiosamente, as segundas edições não costumam ter tanto sucesso, como comenta Matthieu Charon, um dos editores da *RVB Books,* em entrevista concedida para esta dissertação. A editora é responsável pelo lançamento de *Karma* e *Illustrated People*, dois dos livros presentes no corpus desta pesquisa:

> Nós lançamos *Karma* em Setembro e ganhamos o prêmio dois meses depois, então isso o carregou até o mês de Dezembro, quando ele esgotou. O prêmio teve um efeito bastante espetacular. (...) Nós vimos com a segunda edição de *Karma* que estes prêmios tem um efeito muito poderoso mas de prazo bastante curto. Havia muita demanda logo depois do prêmio, durante dois ou três meses, e depois disso já era outra coisa (um outro livro que recebia atenção).[34] (CHARON, 2017)

As premiações possuem um grande impacto na expectativa de vendas de um fotolivro, porém esta transformação os atinge por um período curto de tempo, geralmente até o início de um novo ciclo de premiações. Desta forma, o mercado se organiza em torno destes prêmios, justificando seu estudo e os possíveis critérios de escolha por parte dos jurados nestes processos. Assim, apresento a seguir um detalhamento dos júris presentes no *Photobook Awards* entre 2013 e 2015, anos estudados por esta dissertação. Foram jurados nesta etapa: Vince Aletti, curador e crítico de fotografia para a *New Yorker,* Julien Frydman, diretor do *Paris Photo*, Lesley A. Martin, publisher do programa de livros da *Aperture* e *The PhotoBook Review*, Mutsuko Ota, diretor editorial da revista *IMA*, Barbara Tannenbaum,

[34] Original: On a lancé *Karma* en Septembre et on a gagné le prix deux mois après, donc ça lui a porté jusqu'au mois de Décembre, quand il c'est épuisé. Le prix a u un effet très spectaculaire. (…) On a vu avec la deuxième édition de *Karma* que ces prix ils ont un effet très puissant mais a un assez court terme. Il y avais beaucoup de demande jusqu' après le prix, pendent deux ou trois mois, et après c'était déjà outre chose (un outre livre que recevais attention). Tradução do autor.

curadora de fotografia no *Cleveland Museum of Art*, Todd Hido, fotógrafo e criador de fotolivros, Anne Wilkes Tucker, curadoria de fotografia do *Museum of Fine Arts, Houston*, Yannick Bouillis, fundador do *Offprint Projects* e Christoph Wiesner, novo diretor da *Paris Photo* a partir de 2015. Durante estes três anos estes foram os nove jurados responsáveis pela primeira seleção de livros para o prêmio, os finalistas de cada ano. Há a repetição de Julien Frydman, Lesley A. Martin e Mutsuko Ota em todos os anos e a seleção de jurados convidados para cada nova edição do prêmio. Após a seleção dos finalistas, um novo júri é formado para anunciar durante a *Paris Photo* os vencedores de cada categoria. Como visto nas imagens abaixo (figs. 02 a 04), os finalistas são todos expostos durante a feira e os vencedores, após o anúncio da premiação, recebem uma marcação na exposição, indicando os prêmios recebidos.

Figura 02 – Livros finalistas do *Photobook Awards* apresentados durante a *Paris Photo* em Novembro de 2017.

Figura 03 – Livros finalistas do *Photobook Awards* apresentados durante a *Paris Photo* em Novembro de 2017.

Figura 04 – Livros finalistas do *Photobook Awards* apresentados durante a *Paris Photo* em Novembro de 2017.

Entre os anos de 2013 e 2015 participaram da escolha dos premiados: Gerry Badger, fotógrafo, arquiteto e crítico, Tobia Bezzola, diretor do *Museum Folkwang*[35], Harald Falckenberg, fundador do *Sammlung Falckenberg/Deichtorhallen Hamburg*[36], Thyago Nogueira, coordenador de fotografia contemporânea do Instituto Moreira Salles e editor da revista *ZUM*[37], Maia-Mari Sutnik, curadora de fotografia e projetos especiais da *Art Gallery of Ontario*[38], Rahaab Allana, curador da *Alkazi Foundation for the Arts*[39], Quentin Bajac, Joel and Anne Ehrenkranz curadores do *Museum of Modern Art*[40], Cléo Charuet, designer e diretora, Sebastian Hau, curador, Pierre Hourquet, galerista, publisher e designer, Frish Brandt presidente da *Fraenkel Gallery*[41], Christophe Boutin co-fundador da *Onestar Press*[42], Clément Chéroux curador de fotografia do *Centre Pompidou*[43], Donatien Grau, autor e editor, e Lorenzo Piani curador da *Enea Righi Collection*[44]. Se pode perceber um recorte geopolítico e de gênero marcante na seleção dos jurados, ponto que foi abordado em entrevista[45] com a *publisher* Lesley A. Martin durante a edição de 2017 da *Paris Photo*. Nestes três anos o prêmio contou com seis jurados homens e apenas três mulheres na etapa de seleção de finalistas. Além disso, todos os jurados são nascidos e atuam profissionalmente no hemisfério norte, com uma concentração marcante de americanos e franceses nesta seleção. Na seleção de jurados da escolha dos ganhadores temos um cenário parecido, com quatorze homens e três mulheres. Em relação à divisão geográfica, temos treze jurados europeus e/ou que atuam em

---

[35] Museu localizado na cidade de Dresden na Alemanha. Fundado em 1922, tem em sua coleção uma predominância de obras dos séculos XIX e XX. Seu departamento de fotografia foi fundado em 1978 e hoje conta com mais de 50.000 fotografias.

[36] Fundada em 2001 na cidade de Hamburgo, a galeria conta com um centro especializado em fotografia desde 2005, realizando uma série de exposições temporárias focadas em fotografias nos últimos doze anos.

[37] Revista semestral de fotografia lançada semestralmente pelo Instituto Moreira Salles desde 2011.

[38] Um dos principais museus da América do Norte, com uma coleção de mais de 90.000 obras. Sua coleção de fotografia foi iniciada nos anos 70 e conta com mais de 40.000 obras atualmente.

[39] Fundação que se dedica à preservação da história da Índia através de extensa pesquisa em fotografia.

[40] O *MoMA* de Nova Iorque é um dos principais museus do mundo. Sua coleção de fotografia foi iniciada em 1930 e consolidada como departamento no museu em 1940. Hoje conta com mais de 25.000 obras.

[41] Galeria de São Francisco, Califórnia, que apresentou, desde 1979, mais de 300 exposições explorando a fotografia e sua relação com outros ramos das artes visuais.

[42] Editora francesa fundada na década de 90, com foco na produção de livros de artista.

[43] Um dos principais museus da Europa, criado em 1969, conta com uma extensa coleção de fotografia.

[44] Uma das principais coleções privadas de arte contemporânea da Itália, com um foco especial em fotografia.

[45] Durante a edição de 2017 da *Paris Photo* pude realizar uma entrevista com Lesley A. Martin. A pauta para esta entrevista se encontra ao final desta dissertação como anexo.

instituições europeias, um jurado canadense, um sul-americano e um asiático. Sobre esta questão, Lesley comenta que:

> É algo com que sempre me preocupo, especialmente no júri dos finalistas (*shortlisted)* Nós sempre esperamos que haja uma influência positiva em relação à escolha do júri, com informação e *know how* de diferentes partes do mundo. Nós iríamos ter uma jurada latino-americana neste ano (2017) mas infelizmente ela ficou doente e não pode participar do processo. Tenho certeza que ela seria uma ótima comentadora nas questões deste território. Nós sempre tentamos estar atentos à seleção dos jurados, talvez não tão eficientemente quanto gostaríamos, mas estamos sempre tentando.[46] (MARTIN, 2017)

Apesar da consciência de Lesley sobre a importância de um grupo diverso de jurados, me parece que a seleção do júri é um dos fatores claros para o entendimento dos livros vencedores. Não há dúvida de que todos são trabalhos muito bem executados, mas é notável que, entre os seis livros vencedores no período estão cinco homens e apenas uma mulher e cinco artistas europeus e uma sul-americana. Me parece interessante a criação de dois grupos distintos de jurados, um para cada etapa do prêmio, fazendo com que não exista um processo de manutenção de destaques ou favoritos de uma etapa para a seguinte. O fato de o primeiro júri, responsável pela escolha dos finalistas, ter um perfil de gênero e geográfico mais bem distribuído auxilia na definição de uma seleção mais plural em relação aos vencedores escolhidos por um júri predominantemente europeu. Entre os finalistas dos três anos estudados temos uma divisão relativamente mais justa, com 24 mulheres finalistas entre os 92 selecionados entre os três anos (26% entre os finalistas e 16% entre os ganhadores) e temos 42 livros de autores não europeus (45% entre os finalistas e 16% entre os ganhadores). Desta forma fica claro que a predominância de títulos de autores europeus se dá desde a primeira seleção, mas o júri de finalistas, sempre predominantemente europeu, faz com esta proporção cresça significativamente entre os ganhadores. Este fator talvez se explique pelo processo de escolha dos livros durante a deliberação do júri, como explica Lesley A. Martin:

---

[46] Original: It's something that I am very conscious of especially in the shortlist jury. We do hope there's a positive influence from the jury choice, with information and know how from different areas and parts of the world. We would have had a Latin juror this year (2017) but unfortunately she got ill and couldn't participate in the process. I'm sure she would have been a very important commentator in the issues of the area. We always try to be conscious about the selection of the jurors, maybe not as effectively as we can, but we are always trying. Tradução do autor.

> O júri muda todos os anos com a constante de que sempre há alguém da *Paris Photo* e eu entre os jurados dos finalistas. É positivo que eu e Christoph Weisner tenhamos aprendido ao longo dos anos a garantir um passo para trás para ver a forma que os 35 finalistas estão tomando, para que não sejam todos o mesmo tipo de livro. É claro que nós acabamos trazendo mais livros da Europa ocidental, mas nós esperamos nos afastar desta tendência e estamos sempre olhando e conferindo para que nada seja esquecido, sem direcionar a lista para um lado específico.[47] (MARTIN, 2017)

Além deste detalhamento do processo de escolha dos finalistas, também me parece interessante trazer o texto guia fornecido pela organização para o júri que escolheu os ganhadores em 2017:

> Este não é um prêmio que se concentra apenas na excelência do trabalho, apesar de ser uma consideração importante, o critério para a escolha dos vencedores deve levar em conta o livro como um objeto completo. O livro oferece a melhor plataforma possível para o trabalho deste artista? As escolhas de design, incluindo materiais, tipografia também auxiliam? Estas decisões apoiam e elevam o trabalho contido no livro? Portanto o livro ganhador em cada categoria deve evidenciar inovação na criação de livros e contribuir para o avanço do formato livro como um veículo crítico para um trabalho fotográfico.[48] (MARTIN, 2017)

O texto, além de servir como guia aos jurados, deixa claro alguns dos pontos centrais de valorização no *Photobook Awards*. Não há uma preocupação exclusiva com a qualidade estética ou narrativa das fotografias em si, mas sim uma atenção ao objeto livro como um todo, trazendo a sequência, o design, o texto e outros elementos possivelmente presentes na obra como critérios a serem avaliados no processo de escolha do vencedor de cada ano. Além deste texto, não há uma estrutura ou formulários a serem preenchidos, "toda a argumentação é oral" como afirmou Lesley em sua entrevista. Este processo de escolha favorece o jurado que tenha um conhecimento maior sobre o livro que lhe interessa e que tenha uma melhor argumentação oral. Ao não padronizar o sistema de voto, mantendo assim uma

---

[47] Original: The jury changes every year so the constant is myself and somebody from Paris Photo are always on the shortlist jury. It is beneficial that Christoph Weisner and I have learned over the years to ensure that there's a stepping back to look at the shape the 35 shortlisted books are assuming overall so that there aren't all the same kind of books. It's clear that we kind of circle around western European books but we hope to get away from that and we are always just always checking and making sure that things are not being overlooked, without steering the list in a specific way. Tradução do autor.

[48] Original: This is not a prize that only focuses on the excellence of the work alone, although that is an important consideration, the criteria of the winning selection should take in to account the book object as a hole. Does the book offer the very best possible platform for the artist's work? Did the design choices, including materials, type selection as well? Do theses decisions support and elevate the work contained within? So the winning book in each category should evidence innovation in bookmaking and contribute to the advancement of book form as a critical vehicle for a photographic body of work. Tradução do autor.

discussão aberta entre o júri, os resultados se tornam muito mais personalizados, criando uma aproximação entre o artista ganhador e a composição do júri. Esta estrutura reforça o papel do jurado como *gatekeeper*, responsável por mediar a conexão entre artista e público, atuando como um seletor de conteúdo (FOSTER; BORGATTI; JONES, 2011). Desta forma, por mais que o prêmio seja um grande indicativo de tendências e sempre premie livros de grande qualidade e que recebem considerável atenção, especialmente após a sua premiação, o processo de escolha ainda é muito distante de um caminho claramente organizado, com uma padronização definida no processo de votação, que não reforce a importância do discurso por parte do júri e suas conexões com determinados campos artísticos.

2.2 Os fotolivros vencedores

Esta dissertação se concentra nos livros *Karma, A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*, *Hidden Islam, Imaginary Club, You Haven't Seen Their Faces* e *Illustrated People*, vencedores do *Photobook Awards Aperture/Paris Photo* nas categorias *First Photobook* e *Best Photobook* entre os anos de 2013 e 2015. Esta seleção de livros traz um rico panorama de estilos e técnicos de sequência e narrativa, algo muito valiosos para os objetivos desta pesquisa. Entre os livros premiados, estão cinco artistas europeus e uma artista sul-americana. Os livros serão analisados a seguir, segundo estrutura apresentada no primeiro capítulo, e seguirão ordem cronológica de premiação, começando com o vencedor da categoria *First Photobook* e seguindo para o ganhador de *Best Photobook*, ano a ano.

2.2.1 Karma, de Óscar Monzón

Óscar Monzón nasceu em Málaga, Espanha, em 1981 e atualmente vive em Madrid. Frequentou a escola Arte 10 e completou sua formação com palestras e cursos ministrados por Stephen Shore, Martin Parr e Joan Fontcuberta. Já expôs seu trabalho em Madrid e em exposições itinerantes parte do programa *Iberoamerica E-CO* e *Laberinto de Miradas. Karma* é seu primeiro fotolivro. Monzón também atua como professor na escola e coletivo *Blank Paper*, em Madrid e na escola *Casa*, ao lado do também fotógrafo Ricardo Cases. Estes dois centros se apresentam como expoentes na formação de fotógrafos na Espanha e na Europa, se tornando um ponto importante dentro das discussões acerca da produção fotográfica no continente europeu. *Karma* está inserido dentro de um conjunto de publicações deste coletivo madrileno. Estão dentro deste grupo *XYXX*, de Fosi Vegue, *Paloma al Aire*, de Ricardo Cases, *Casa de Campo*, de Antonio Xoubanova e *CENSURA*, de Julián Barón. Todos estas publicações marcam a estreia de seus autores no universo dos fotolivros e todos receberam grande atenção crítica, auxiliando na construção da boa reputação dos fotolivros espanhóis pós-crise de 2008[49].

---

[49] Vale notar a relação direta entre o crescimento do prestígio da *Blank Paper*, enquanto coletivo e escola, e a publicação dos fotolivros mencionados acima. Este ponto é um dos indicativos da importância da publicação de um fotolivro na carreira do fotógrafo contemporâneo.

Karma[50] (fig. 05) teve sua primeira edição publicada em 2013 pela *Dalpine,* editora espanhola, e pela *RVB*, editora francesa. Enquanto a *Dalpine* concentra tem como grande maioria de seus autores artistas oriundos do coletivo e da escola *Blank Paper*, a *RVB* tem um perfil mais diversos de publicações, apostando em projetos mais ousados, de tiragens menores e preços mais elevados. Em 2014, após o prêmio de melhor fotolivro de estreia no *Paris Photo*, as editoras lançaram uma segunda edição, que segue disponível até os dias de hoje. O texto de divulgação fornecido pelas editoras apresenta o livro da seguinte maneira:

> Em *Karma*, um projeto desenvolvido em Madri entre 2009 e 2013, Óscar Monzón se concentra no carro como um meio de transporte que não é inteiramente distinto da pessoa que o habita, já que o veículo é em si um produto da roda que gira infinitamente dentro de nós. *Karma* explora uma gama de comportamentos humanos inconscientes marcados em nossa memória. Em termos do relacionamento que construímos com nossos carros, estas formas de conduta se materializam de maneira específicas: distanciamento, competição, agressividade. Aplicando uma linguagem visual que elimina a ilusão de profundidade e enfatiza a abstração, *Karma* nós traz para perto da intimidade paradoxal fornecida pelo carro em um espaço público, refletindo as atitudes de seus ocupantes. A sequência de imagens combina a pela humana com carrocerias de design agressivo; faróis na noite evocam a imagem de animais selvagens; flashes em close-up confrontam as pessoas fotografadas. Acima de tudo, este trabalho revela a evolução social e estética da humanidade, impulsionada pelo nosso eterno desejo de alcançar a perfeição de uma máquina.[51] ("Karma", 2014)

Me parece de grande importância trazer o texto assinado pela editora por ser, de certa forma, a visão oficial sobre o livro em questão. Este texto será posteriormente utilizado como ferramenta de análise para o conteúdo do livro, do discurso do autor e da recepção crítica do projeto em questão. Deste texto, gostaria de destacar o trecho que lida com a sequência de imagens, já indicando a aproximação visual entre pele e máquina que ocorrerá ao longo do livro e o resumo dos objetivos da publicação, da

---

[50] Um vídeo apresentando o livro completo pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=GUTNeDtAPdo&t=11s

[51] Original: In *Karma*, a project developed in Madrid between 2009 and 2013, Óscar Monzón focuses on the car as a means of transportation that is not entirely distinct from the person who inhabits it, for the vehicle is in itself a product of the wheel that endlessly spins inside us. *Karma* explores a range of unconscious human behaviours imprinted on our memory. In terms of the relationship we establish with the car, these forms of conduct materialise in specific ways: detachment, competition, aggressiveness. Applying a visual language that eliminates the illusion of depth and emphasises abstraction, *Karma* brings us up close to the paradoxical intimacy provided by the car within public space, reflecting its occupants' attitudes. The sequence of images combine human skin with aggressively designed bodyworks; headlights in the night conjure the image of wild animals; close-up flashes confront the people portrayed. Ultimately, this work reveals the social and aesthetic evolution of humankind, driven by our abiding desire to attain the perfection of a machine. Tradução do autor.

aproximação estética entre homem e máquina. Estes pontos são, ao meu ver, essenciais dentro da construção conceitual e estética de *Karma*.

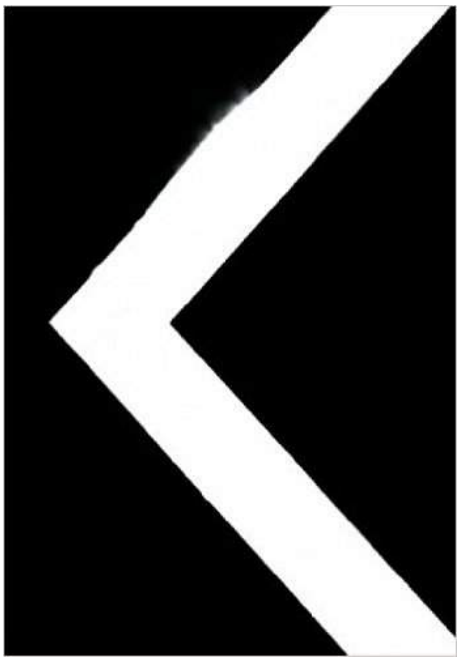


Figura 05 – Capa do fotolivro *Karma*, de Óscar Monzón

Em relação aos seus aspectos materiais, o livro de Óscar Monzón apresenta as seguintes características: 128 páginas, 21x29,7 cm quando fechado, capa mole e papel com acabamento brilhante. Destas decisões, a que será mais significativa para o bom desenvolvimento do conteúdo narrativo do livro é o seu acabamento brilhante. É inevitável a aproximação entre o papel e a tintura metálica dos carros representados nos livros. Desta forma se constrói uma conexão material entre o tema do livro e a maneira com a qual este é produzido, reforçando a argumentação de Roger Chartier de que o texto não existe em si, separado de toda materialidade, de que é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (1991), afirmação igualmente válida para a fotografia: sua materialidade é parte ativa da construção de seu sentido. Sem o acabamento extremamente brilhante aplicado às páginas do livro não teríamos tamanha potência em sua transmissão de sentidos, sua aproximação com o carro, sua textura e apelo.

Também cabe mencionar a estrutura de paginação de *Karma*. Não há nenhum texto presente no livro, a não ser pelas letras que, espalhadas pelo livro, formam seu título, como faixas luminosas no trânsito noturno (fig. 06). Sendo assim, todas as páginas contam com algum tipo de imagem – referências textuais ao título do livro ou

fotografias – e todas estas estão sangradas, ocupando a totalidade das páginas (fig. 07). Esta escolha torna o livro mais claustrofóbico, sem moldura branca para dar qualquer respiro às imagens, aproximando o leitor ainda mais do tema apresentado.

Figura 06 – página dupla do miolo de *Karma* apresentando as letras *K* e *A*. Este recurso será utilizado para apresentar o título ao longo do livro.

Figura 07 – exemplo de página dupla com imagens sangradas em *Karma.*

Sobre o uso de páginas sangradas, sem moldura, Martine Joly comenta em *Introdução à Análise da Imagem* seus possíveis efeitos na apreensão do conteúdo por parte do espectador:

> Este procedimento de fazer confundir a moldura (ou os limites) da imagem com os limites do suporte tem consequências particulares no imaginário do espectador. Com efeito, este corte, atribuído mais à dimensão do suporte do que a uma opção de enquadramento, leva o espectador a construir imaginariamente aquilo que não vê no campo visual da representação, mas que no entanto o completa: o fora-de-campo. (...) Como o cinema há muito nos familiarizou com o jogo campo/contracampo, este procedimento remete implicitamente para o universo cinematográfico. (JOLY, 2007, p. 108)

Há em *Karma* esta constante relação de complementação das imagens apresentadas com o extraquadro. Por serem, na grande maioria das vezes, closes fechados de carros ou pessoas este complementação se faz necessária para o entendimento da metonímia apresentada. Além disso, há um interessante jogo de contaminação pelo qual, graças à proximidade entre pele e metal, o extracampo das duas imagens se funde, criando uma imagem em que carro e homem estão unidos, criando uma novo entidade. Em relação ao cinema, se percebe uma aproximação justamente pela contiguidade das imagens, que caminham como se fossem planos em sequência, criando uma relação direta entre elas. Pela ausência de moldura e pela constante construção de duplas visuais a tarefa de desvincular as imagens apresentadas em sequência se torna árdua e ineficaz, abrindo assim caminho para a construção de um sentido a partir da justaposição de imagens fotográficas. Cabe lembrar neste momento dos experimentos de Kuleshov sobre a construção de sentido dada pela justaposição de imagens. *Karma* é um grande exemplo deste processo ao dar o mesmo valor às imagens (todas ocupam o mesmo espaço na página) e por aproximá-las na construção de duplas, criando um efeito similar ao proposto na experimentação de Kuleshov: as imagens ganham novo sentido de acordo com seus pares.

A importância deste processo de justaposição e construção de sentido é de extrema importância para *Karma*, algo que se confirma durante a entrevista com o autor. Em seu depoimento, Óscar Monzón afirma que se passaram cinco anos entre o início da produção das imagens e a finalização do livro. Neste processo, a edição foi fundamental:

> Desde o princípio pensava na construção da sequência. Com pouco menos de um ano produzindo fotografias já comecei a colocá-las em página e ver o que poderia fazer com as fotografias. Como me bloqueava muito e via que ainda faltavam imagens, eu continuava a fotografar. Quando via que a sequência precisava de coisas específicas, saia em busca delas. Então foi um processo paralelo.[52] (MONZÓN, 2017)

Considerando os aspectos materiais apresentados e a importância dada por Monzón à sequência em seu livro, me parece interessante seguirmos para a análise narrativa deste projeto. Para poder realizar este processo é importante entendermos os elementos presentes dentro do livro, para assim podermos construir a análise das relações entre eles. Para tanto, as imagens presentes no livro foram dividas nos seguintes grupos: *closes de corpos*, *closes de carros, planos gerais de carros, planos médios de pessoas em carros, colagens de carros*. Estas categorias de imagens serão as responsáveis pela construção de grupos dentro do livro, criando blocos de sentido que irão, através de sua repetição, construir a narrativa de *Karma.*

O livro está estruturado, essencialmente, em três grandes capítulos: há uma introdução, composta de *closes de corpos* e *closes de carros*, um desenvolvimento composto de *planos gerais de carros*, *planos médios de pessoas em carros* e *colagens de carros* e uma conclusão composta de *closes de corpos* e *colagens de carros*. Assim, a mensagem do livro já é apresentada desde seu início, com a aproximação entre pele e máquina, a criação de uma casa, a construção do carro como um abrigo ilusoriamente privativo como símbolo central deste processo narrativo (fig. 08).

---

[52] Original: Desde el principio pensaba en la construcción de la secuencia. Con poco menos de un año produciendo fotos ya empecé a jugar en página y a ver como podría hacer con las fotografías. Como me bloqueaba mucho y veía que aún me faltaban imágenes yo continuaba a fotografiar. Cuando veía que la secuencia necesitaba de algún tipo específico de cosas, las salía a buscar. Entonces fue un proceso en paralelo. Tradução do autor.

Figura 08 – exemplo de página dupla em que é construída a associação visual entre pele (homem) e lataria (carro).

A introdução do livro é iniciada pelas letras K e A em uma sequência de páginas, como se vistas de dentro de um carro em movimento. Seu final é justamente marcado pela apresentação da letra R e pelo nome do autor do livro, em uma quebra no fluxo de imagens apresentadas no livro. Nesta introdução os pontos centrais da narrativa visual já serão apresentados: a aproximação formal entre homem e carro, já mencionada anteriormente, é o primeiro deles. Este ponto é construído através de uma sequência de páginas duplas que apresentam imagens humanas e aproximações formais com carros e suas características visuais (riscos na pele e na lataria, a marca em uma bochecha no mesmo lugar da marca no capô de um carro esportivo e assim por diante). Este primeiro ponto representa bem a ideia apresentada por Monzón sobre um dos objetivos do livro:

> É uma tentativa de tratar o carro não tanto como uma tecnologia, mas como algo que não está separado do usuário e se apresenta como um reflexo de algo interno, uma pulsão que temos dentro de nós e que se manifesta externamente.[53] (MONZÓN, 2017)

[53] Original: Es un intento de tratar el coche no tanto como una tecnología, pero como algo que no está separado del usuario y que se presenta como un reflejo de algo interno, una pulsión que tenemos dentro que se manifiesta fuera. Tradução do autor.

Esta conexão entre homem e máquina permeará todo o livro, se desenvolvendo de maneiras distintas ao longo da narrativa. Este primeiro momento serve como apresentação da ideia central do livro, sem a qual o leitor não poderá acompanhar todo o seu sentido narrativo. Pela importância deste conceito há uma repetição de uma mesma estrutura formal, apresentando 22 páginas para a criação deste primeiro bloco temático. Para encerrar este primeiro bloco dentro da introdução do livro temos a retomada do título, com a apresentação de uma nova página dupla com a letra A.

A segunda etapa da introdução passa então a apresentar o carro como um objeto completo, visto externamente e em sua função primordial de transporte para então começar a apresentar seu interior, a falsa privacidade dada por ele, em imagens intercaladas entre carros e seus interiores (fig. 09). Este processo seguirá então por 18 páginas, culminando em uma imagem que parece indicar uma briga ao lado de fora de um carro, apresentando outro ponto essencial para *Karma:* a violência. Esta segunda etapa da introdução também segue uma linearidade formal, construindo pares guiados por cores, notadamente *vermelho, azul, branco, azul e vermelho* novamente.

Figura 09 – sequência de páginas duplas que apresentam o recorte de um carro e seu interior e o carro em sua totalidade, na sequência.

Esta ilusão de privacidade e as consequências dela em nossa relação com o carro também é abordada na entrevista de Monzón:

> Nesta caso tem a ver com a agressividade. A agressividade primária de predador que de alguma maneira entendo que ainda temos dentro de nós mas que já não se permite mais manifestar em uma civilização. Então, mediante este tipo de terminologia e sobretudo pelo design que tem o carro, tão agressivo, sem nenhum tipo de atração ou contato com os outros, se permite canalizar este sentimento. No final das contas entendo que nos convertemos em seres agressivos quando pegamos um carro, que de alguma maneira as pessoas se transformam.[54] (MONZÓN, 2017)

A introdução de *Karma* já apresenta indícios de técnicas narrativas que podem ser diretamente relacionadas aos estudos da montagem por parte dos teóricos russos do início do século XX. Damian Sutton, em seu livro *Photography, Cinema, Memory:*

---

[54] Original: En este caso tiene que ver con la agresividad. La agresividad primaria de predador que de alguna manera entiendo que todavía aun tenemos dentro pero que ya no se permite manifestar en una civilización. Entonces, mediante este tipo de terminología, y sobretodo por el diseño que tiene el coche, tan agresivo, sin ningún tipo de atracción o de contacto con los otros, se permite canalizar este sentimiento. A final lo entiendo yo que nos convertimos en seres agresivos cuando corremos un coche, que de alguna manera la gente se transforma. Tradução do autor.

The Crystal Image of Time, apresenta o processo racional desenvolvido na montagem eisensteiniana comentando a estrutura desenvolvida em uma cena de *Outubro*:

> Neste caso a sequência apresentando os dois é alternada por "representações plásticas": estátuas de Bonaparte. Isto cria uma mensagem política direta que é garantida pela falta de movimento. A composição emocional é uma edição retórica cuja qualidade de narratividade é exposta em sua quebra com o lógico. Ao invés de transmitir narratividade através do movimento implícito, como na edição lógica, ela transmite a narrativa através da oposição.[55] (SUTTON, 2009, p. 149)

O processo descrito por Sutton se assemelha muito ao criado por Monzón em *Karma*. Para construir o sentido desejado para as imagens há a criação de uma oposição (homem x carro) para então se construir um sentido através da aproximação destas duas imagens, sentido este que se sobrepõe ao das imagens separadas.

O primeiro capítulo - ou desenvolvimento - de *Karma* se aprofundará no processo de exploração do espaço "privado" dos carros. Após o estabelecimento da aproximação entre pessoa e carro na introdução, o primeiro capítulo se apresenta livre para desenvolver o uso que as pessoas fazem deste apêndice tecnológico. Assim, Monzón irá abordar – através de uma série de retratos de pessoas dentro de seus veículos – o tédio e posteriormente o desejo. Desta forma, a sequência proposta para *Karma* trabalha em blocos de sentido, trazendo pequenos temas ou novas informações dentro da grande estrutura do livro, construindo, a cada novo grupo de imagens, um aprofundamento na narrativa do fotolivro. Esta construção estrutural não passa despercebida por Monzón, que a aponta como um de seus pontos favoritos em *Karma*:

> Inevitavelmente quando se coloca imagens em página você está lidando com o tempo. Sempre existirá um princípio e um final. Você pode aproveitar isto mais ou menos. Pessoalmente gosto muito do livro por esta questão, que te leva a um ponto mais cinematográfico da narrativa, da sequência e neste trabalho (*Karma*) esta possibilidade está muito bem aproveitada. Há uma introdução, a apresentação de uma dinâmica e logo há um bloco com um série de imagens mais agressivas e ao final uma conclusão com as caras que olham para a câmera. O livro está organizado quase como se fosse um argumento.[56] (MONZÓN, 2017)

---

[55] Original: In this case the sequence depicting the two is alter- nated with "plastic representations": statues of Bonaparte. This creates a direct political message that is enforced by its lack of movement. The emotional composition is a rhetorical edit whose quality of narrativity is exposed in its break from the logical. Rather than con- vey narrative through implied movement, as in the logical edit, it conveys narrative through opposition. Tradução do autor.

[56] Original: Inevitablemente cuando pones imágenes en página estás tratando con el tiempo. Siempre existirá un principio y un final. Eso lo puedes aprovechar más o menos. Personalmente me gusta

O depoimento de Monzón reforça a importância da análise da sequência e da construção narrativa quando se trata do estudo de fotolivros. Este é um processo inevitável em sua criação e que, muitas vezes, é o principal responsável pela construção de sentido da obra. Outro ponto interessante deste depoimento é a aproximação que Monzón traz entre a construção de uma sequência fotográfica e o cinema, algo já apontado nesta dissertação como uma das maneiras de se entender a construção estrutural de um fotolivro.

Seguindo com a estrutura comentada por Monzón temos, após esta primeira etapa do primeiro capítulo, uma pausa, criada por uma página dupla com as letras R e M. Após esta dupla se inicia um bloco de imagens em que há uma crescente atmosfera de violência e agressividade, culminando no caos automobilístico construído por uma série de colagens de carros, pessoas e partes de carros (fig. 10). Este é o trecho do livro que trará o clímax de acordo com a argumentação de Monzón, que prega que além desta simbiose entre homem e máquina há também uma exacerbação da violência quando estamos dentro de um carro. Considerando a intensidade e agressividade muitas vezes explícita nas imagens de *Karma* me parece pertinente trazer neste momento um trecho de *Diante Da Dor Dos Outros*, de Susan Sontag:

> De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver – à distância, por meio da fotografia – a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas de que coisas terríveis acontecem. (SONTAG, 2012)

Monzón não está fotografando uma guerra e suas atrocidades, mas suas fotos contam com uma violência interna que pode suscitar em que as vê o mesmo tipo de processo descrito por Sontag. Cabe a quem consome o livro entender estas imagens com ironia, indignação, raiva ou até uma compaixão – velada ou não – de quem se vê

---

mucho el libro por esta cuestión, que te lleva a un punto más cinematográfico de narrativa, de secuencia y en este trabajo (*Karma*) está mucho aprovechada esta posibilidad. Hay una introducción, un planteamiento de una dinámica y luego si que hay un nudo con una serie de imágenes más agresivas y luego hay un desenlace con las caras que miran a la cámara. El libro está planteado casi como si fuera un argumento. Tradução do autor.

em situação similar. Este jogo de sentimentos e esta constante violência urbana, marcada por pequenos gestos é o que leva *Karma* até o seu ápice.

Figura 10 – exemplo de colagem presente em *Karma.*

A parte final de *Karma* tem seu início marcado por uma página dupla com as letras M e A. Fica claro o uso das letras do título como pausas, como pontos de marcação para o início de novos blocos narrativos dentro da sequência criada para o livro. Neste trecho final o livro assume sua postura de confronto com quem é retratado e traz, em uma sequência de vinte e duas páginas, imagens de pessoas olhando para a câmera (fig. 11) de maneira mais ou menos agressiva, apenas com uma única interrupção: uma página dupla com uma colagem de rodas de carros, algo que cria uma conexão formal direta com os olhos de todos que observam Monzón e novamente constroem a aproximação visual entre homem e máquina. Sobre o voyeurismo na fotografia contemporânea, Adriel Visoto resume muito este que é um dos elementos intrínsecos deste fotolivro:

> há aqueles que se debruçam sobre a intimidade do outro, utilizando estratégias esquivas para capturarem imagens de sujeitos que por alguma razão subjetiva os interessa. Nesse sentido, tomam pra si o papel do voyeur, buscando na relação entre olho e câmera, uma maneira de invadir a privacidade de pessoas anônimas,

> incorporando essa ação ao discurso acerca da própria linguagem fotográfica. (VISOTO, 2014, p. 6)

Óscar Monzón esta interessado em escancarar a intimidade das pessoas que fotografa. Mais do que isso, o autor de *Karma* busca explorar uma artificial conexão entre homem e máquina e a ilusão de privacidade construída pelos vidros fechados – e por vezes escurecidos – dos carros apresentados ao longo de todo livro. Apesar desta abordagem predatória em relação aos retratados, uma construção de imagens não autorizadas e nem um pouco generosas com aqueles presentes nas fotografias, Monzón se revela igualmente observado ao final do livro, com uma série de olhares diretos em sua direção. Esta abordagem destaca o jogo voyeurístico construído em *Karma* e quebra diretamente a neutralidade do autor, sua invisibilidade. Ao final do livro Monzón é tão observado quanto aqueles que ele observa.

Figura 11 – exemplo de página dupla que apresenta imagem de pessoa encarando o fotógrafo.

Após a análise estrutural deste fotolivro, me parece interessante realizar uma análise mais detalhada de três páginas duplas que sintetizam os objetivos de Monzón em sua publicação. Já foram mencionados como elementos centrais da construção

narrativa de *Karma* a simbiose entre homem e carro, a ilusão de privacidade construída pelo mesmo e um crescimento da violência quando estamos nestes veículos, mas como o autor representa estes pontos visualmente?

Figura 12 – página dupla que apresenta a associação visual entre homem e máquina, mais precisamente entre uma mulher comendo e o gradil de um carro de luxo.

A primeira dupla de imagens (fig. 12) que irei analisar é um dos melhores exemplos dentro do livro da simbiose entre homem e máquina e dá, igualmente, indícios da ilusão de privacidade dada pelo carro moderno. A dupla é composta por duas imagens verticais, cada uma ocupando uma página completa do livro em questão. Considerando o sentido de leitura ocidental, do alto à esquerda até embaixo à direita, nosso olhar verá uma mulher em um gesto forçoso de alimentação seguido de um gradil de um carro de luxo, que lembra uma boca com muito dentes. Há uma aproximação formal imediata entre a mordida da personagem e o gradil do carro. Além deste ponto, há também uma aproximação dos tons de cores – entre o preto e o prata – que cria uma transição suave entre uma imagem e a outra tornando a aproximação de sentido muito mais fácil de se construir. Este é um recurso usado não só em *Karma*, mas em uma série de fotolivros contemporâneos. Um dos autores a

usar este recurso com maestria é Gregory Halpern. Tanto em seu livro *A*[57] quanto em *ZZYZX*[58], Halpern faz uso deste recurso para apresentar uma visão metafórica sobre a personalidade de seus personagens. Ao apresentar um retrato e um objeto ou atmosfera, o autor constrói uma associação entre as duas imagens, na qual inevitavelmente passamos a ter acesso à visão do autor sobre o estado de espírito ou aura daquele personagem. Esta característica é apontada por Tate Shaw em seu texto *Strategic Linkage: Binding and Sequence in Photobooks*, publicado em 2012 pelo *Photobook Review* e já comentado anteriormente nesta dissertação:

> Para ilustrar este vínculo, considere uma página de abertura de *A*, na qual na esquerda você tem um vidoeiro, cheio de nós e torcido; na direita, o retrato de um homem ruivo com olhos azul claro. Vincular estas imagens compele o leitor a dar a elas uma identidade primordial e as reconhecer como um todo. Um salto narrativo é requerido para ver as duas imagens como uma entidade. Para formar um fechamento, nós pensamos no porquê delas irem juntas, apesar deste processo de pensamento não ser inteiramente consciente. Para mim, a árvore cheia de nós é o estado de espírito do homem ruivo, uma metáfora para como ele vê o mundo. Uma metáfora expressa uma ideia complexa ao criar uma comparação, entre uma coisa e outra, para representar de maneira mais clara o irrepresentável. Vincular o assunto nestas duas imagens distintas é uma maneira para o fotógrafo tornar o que interior em exterior.[59] (SHAW, 2012, p.1)

Ao construir aproximações formais entre duas imagens justapostas se permite a criação de uma construção narrativa que sobrepõe o sentido original das imagens e, em muitos casos, cria um crescimento de valor para pelo menos uma das imagens presentes na dupla. Neste exemplo de *Karma* este efeito é claro: separadas, as imagens apresentam um gesto rude ou desajeitado de alimentação, em uma imagem que, apesar de poluída visualmente, consegue concentrar e separar seu assunto principal (a mordida) do restante dos elementos formais presentes na imagem. Já a

---

[57] Um vídeo com o livro completo pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=SqC-vdS8a8c

[58] Um vídeo com o livro completo pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=743vo79vY1E

[59] Original: To illustrate binding, consider an opening page of A where on the left you have a birch tree, knotted and twisted in on itself; on the right, a portrait of a redheaded man with light blue eyes. Binding compels the reader to give the two images a single overriding identity and recognize them as a whole. A narrative leap is required to see the two pictures as one entity. To form a closure, we think through why they go together, though this thought process may not be entirely conscious. To me, the knotty tree is the redheaded man's state of mind, a metaphor for how he views the world. Metaphor expresses a complex idea by making a comparison, one thing to another, to more clearly represent the unrepresentable. Binding the subject matter in these two distinct images becomes a way the photographer can make what is interior exterior. Tradução do autor.

segunda imagem seria apenas um grafismo criado pelo gradil do carro, uma imagem bastante simples, banal. Ao aproximar as duas imagens, o gradil passa a se igualar em forma à boca e juntos eles criam a sensação de que a mulher e o carro ao seu lado são iguais, parte de uma única coisa. Esta dupla é uma representação perfeita da máxima proposta por Walker Evans e destacada por Gerry Badger em que a fotografia era em essência uma arte literária, na qual fotos ordenadas em uma sequência específica podiam dizer algo mais que a mera soma de suas partes isoladas (BADGER, 2015). Ideia igualmente apontada por Lev Kuleshov em sua pesquisa sobre a montagem cinematográfica, resumida a seguir:

> Ficamos convencidos que a fonte fundamental do impacto do filme (...) não era apenas mostrar o conteúdo de alguns planos, mas a organização daqueles planos entre eles, sua combinação e construção, isso é, a inter-relação de planos, a substituição de um plano por outro. (KULESHOV, 1974, p. 160)

A próxima página dupla a ser comentada a seguir apresenta uma única imagem horizontal, que ocupa as duas páginas como um todo. A fotografia em questão apresenta uma mulher segurando um vibrador (fig. 13). Esta imagem aparece imediatamente depois de uma fotografia bastante escura, na qual se vê apenas os faróis de um carro e imediatamente antes de um close de duas mãos ao volante. As duas imagens de conteúdo formal mais marcante do que narrativo garantem destaque a esta imagem, além de fornecerem mais tempo para que o leitor absorva o conteúdo apresentado por ela. Esta imagem é um exemplo perfeito da ilusão de privacidade construída ao longo de *Karma*. Além de construir uma indicação de associação entre carro e desejo/luxúria, algo reforçado pela imagem de um casal se beijando (quatro páginas antes) e de uma jovem com sua calcinha vermelha à mostra (quatro páginas depois). Esta pequena sequência de imagens também deixa claro o processo de construção de pequenos blocos temáticos ao longo do livro. Ao apresentar este tipo de imagem, Monzón garante, através de símbolos diretos, que entendamos quais os sentimentos ele deseja transmitir deste relação entre homem e máquina. Por não haver um desenvolvimento textual neste livro, seu sentido é transmitido essencialmente pelas imagens e pela sua organização. Desta forma, os temas principais e os símbolos que os representarão acabam sendo os mais diretos possíveis, construindo uma leitura consideravelmente objetivo ao passar das imagens.

Figura 13 – mulher dentro de um carro segurando um vibrador em *Karma.*

A terceira é última página dupla a ser comentada em *Karma* apresenta uma imagem horizontal, novamente ocupando a totalidade das páginas, em que um homem cheira cocaína em seu carro (fig. 14). Esta é a imagem que abre o bloco com uma série de imagens mais agressivas, como colocado por Monzón em sua entrevista para esta pesquisa. Há nesta imagem o ponto máximo da ilusão de privacidade propiciada pelo carro e a indicação de violência, potência e ilusão de invencibilidade, algo associado tanto aos carros esportivos quando ao uso de cocaína. Trago a seguir um trecho do artigo de Jorge Coli para a *Studium #37* sobre o trabalho de análise de fotografias policiais de Cyra Maria Araújo Souza no qual o autor comenta sobre o poder de atração de uma fotografia repleta de violência. Se em *Karma* a morte não está presente, o livro todo é repleto de tensão, de um clima violento, que satisfaz a análise de Coli, algo resumido na imagem comentada anteriormente:

> As análises dessas imagens, feita por Cyra Maria Araújo Souza, mostraram, no entanto, que elas são habitadas por um poderoso fascínio. Para tanto, operam o próprio objeto horrendo que figuram e a curiosidade mórbida que despertam nos olhares. Mas, além disso, elas revelam também uma surpreendente beleza, um poder poético vinculado não apenas ao horror, mas à melancolia da morte. (COLI, 2015, p. 96)

Assim como a menção de Sontag sobre o fascínio da dor alheia, o encanto pela violência, pela morte e por sua estética envolvem toda a narrativa de *Karma*. Esta pode ser uma das imagens mais marcantes, um certo resumo dos objetivos do livro, mas esta inquietude, esta violência e este enfrentamento constante com cada um dos retratos está presente ao longo de todo livro, o tornando uma obra pesada, envolvente e complexa.

Figura 14 – homem cheirando cocaína dentro de um carro em *Karma.*

2.2.2 *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*, de Rosângela Rennó

O ano de 2013 marcou a premiação da única mulher e artista não europeia no período estudado por esta dissertação[60] no *Photobook Awards*. Rosângela venceu a principal categoria do prêmio com o livro *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*, publicado pelo selo editorial da própria artista, a *RR Edições*. Rosângela nasceu em Belo Horizonte, em 1962, e atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro. Sua formação é em arquitetura e pela UFMG e artes plásticas pela Escola Guignard, de Belo Horizonte. Rosângela também é doutora em artes pela ECA/USP. De acordo com a enciclopédia do *Itaú Cultural,* Rosângela compõe sua obra pela apropriação de imagens e textos de autores anônimos, com peças agrupadas em séries (2017). No final dos anos oitenta, Rosângela volta sua atenção para a fotografia, trabalhando tanto com instalações como publicações. Em 1993 inicia o projeto *Arquivo Universal*, que abrirá caminho para, entre outras coisas, a publicação de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*. Rosângela participa de diversas edições da Bienal de São Paulo, da 50ª edição da Bienal de Veneza, entre uma série de outros eventos de imensa importância, se consolidando como um dos grandes nomes das artes visuais no Brasil.
A *RR Edições* não possui um site ou catálogo disponível e a autora não disponibiliza textos em detalhe sobre suas obras. De toda forma, foi possível encontrar um texto sobre o livro na loja da *Aperture*, uma das responsáveis pelo *Photobook Awards*. A página destaca que:

> Para fazer este livro, que é parte de uma trilogia, Rennó meticulosamente fotografou o material encontrado em vinte e sete caixas que tiveram seu conteúdo lenta e meticulosamente roubado do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. O projeto se concentra particularmente no desaparecimento das imagens de Augusto Malta e seus filhos, que trabalharam para a cidade por mais de cinquenta anos e cujas fotografias originais cresceram em valor recentemente. As imagens de Rennó são de capas de álbuns abandonadas, algumas fotografias que restaram, leves rastros de imagens, etiquetas de identificação e algumas vezes de absolutamente nada.[61] ("A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23] Photographs and text by Rosângela Rennó", 2013)

---

[60] Em 2017 tivemos a segunda artista e primeira asiática premiada na principal categoria do *Photobook Awards*, no caso Dayanita Singh com *Museum Bhavan*.

[61] Original: To make this book, which is part of a trilogy, Rennó meticulously photographed the material found in twenty-seven boxes the majority of whose contents have been slowly and methodically stolen from the General Archive of the City of in Rio de Janeiro. The project focus in particular on the disappearance of the images of Augusto Malta and his sons, who worked for the city for over fifty years and whose original prints have recently risen in market value. Rennó's images are of abandoned album covers, some few remaining photographs, faint traces of images, identification labels, and sometimes nothing at all.

A importância da materialidade de seu objeto de estudo já se faz clara na descrição fornecida pela *Aperture*. Mais do que um tema ou espaço, Rennó fotografa a ausência, os restos de um acervo roubado ao longo de um grande período de tempo. Isto faz do livro quase uma reprodução do que ficou para trás após estes roubos, das capas, páginas vazias e anotações presentes em cada uma destas caixas, de maneira ordenada e precisa. Como objeto, o livro de Rennó é imponente, com 30x34 cm de dimensão e 336 páginas, o maior entre os livros estudados nesta dissertação e o segundo mais longo, perdendo apenas para *Imaginary Club*, de Oliver Sieber, com 432 páginas.

Figura 15 – Capa de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*

A capa de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* (fig. 15) é extremamente simples, de cor acinzentada e com o título e o nome da autora marcados em baixo relevo. Esta ausência de informação visual é um primeiro indicativo de como o tema da ausência será tratado pelo livro. Ao fotografar álbuns

que tiveram seu conteúdo roubado – seja parcial ou totalmente – Rennó fala muito mais do que não está visível do que o que foi registrado em cada fotografia. Este jogo entre ausência e presença já se faz visível em sua capa. Sua lombada azul e não rígida permite que o livro tenha uma abertura de quase 180º, algo essencial para a boa apreciação de um livro tão grande e extenso. Além disso, a lateral das páginas é dourada, construindo tanto uma sensação de valor para a obra quanto a aproximando da estética do álbum de fotografia, especialmente de prática antigas, como as fotografadas pela artista.

O miolo do livro tem uma estrutura material simples, com um tipo de papel ao longo de toda a publicação, fosco e com leve aspereza ao toque. Esta escolha garante um patamar neutro para que Rennó insira sua imagens, evitando uma participação mais ativa do material, como visto em *Karma*, por exemplo. Desta forma se mantém o mesmo nível de intensidade ao longo do livro, que recebe apenas variações visuais de acordo com o tipo de material registrado por Rennó em cada um dos vinte e sete álbuns registrados.

A lógica de paginação de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* é muito bem pensada e justifica suas grandes dimensões. Todos os álbuns fotografados são reproduzidos nas páginas em escala 1:1. Sendo assim, se a página do álbum é maior do que a página do livro, ela se expande até a página seguinte, ultrapassando os limites de seu local original (fig. 16). Além de criar um ritmo marcante dentro do livro, isto garante um aspecto visual pouco comum para a sequência criada por Rennó, em que cada álbum é visto quase que como uma grande extensão visual, interrompida apenas pelos limites de cada página. Esta opção deixa clara a importância do registro dos aspectos materiais de cada álbum, que sua reprodução no livro seja fiel em escala e conteúdo, até mesmo quando nada sobrou, como veremos a seguir na análise da sequência desta obra.

Figura 16 – Exemplo de fotografia de capa de álbum presente em *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*

A sequência deste livro segue uma estrutura clara e pré-definida. São vinte e sete capítulos, cada um dedicado a um dos álbuns registrados por Rennó. Todos começam com uma listagem, em página preta, com os seguintes itens: *caixa, notação original, assunto, período, autoria, nº de fotos* e *conteúdo* (fig. 17). Esta abordagem científica das obras constrói uma certa neutralidade em relação à construção artística de Rennó: seu gesto não está necessariamente na produção das imagens ou em sua técnica, mas no assunto encontrado pela artista para a construção deste livro. Dos itens descritos acima, os que trazem o maior número de informações interessantes para o projeto são *assunto* e *nº de fotos*. Estes são os que mais variam de capítulo para capítulo e que nos auxiliam no entendimento deste acervo e de seu lento e cuidadoso esvaziamento. O capítulo 2, por exemplo, marca que o álbum contava com 34 imagens em Junho de 1994, passou a contar com 35 em Maio de 1995 e com 0 em Novembro de 2012, momento da produção do livro. Desta forma, o capítulo em questão conta com o registro do vazio, da ausência de imagens neste álbum. Em relação ao registro da ausência material destas imagens, me parece interessante trazer um trecho da troca de correspondências entre Vilém Flusser e Joan Fontcuberta,

publicadas em *Flusser Studies*, em 2010. Nestas trocas, Flusser escreve para Fontcuberta: Angelo Schwarz […] me disse que você é um dos fotógrafos mais importantes porque você entende pare que fotografias realmente servem: documentar algo que não existe[62] (CALDERON; GULDIN, 2010). O trecho, marcado pela ironia, discute o entendimento de Fontcuberta de que toda fotografia é, em algum nível uma ficção. Apesar de não lidar diretamente com esta questão, Rennó se coloca em um papel de criadora em que ela não só pretende registrar documentalmente um acervo, mas um conjunto de imagens que não existem mais. Assim, Rennó não constrói um imaginário visual através da fotografia, mas sim fotografa o vazio deixado pelo furto de cada imagem, deixando para o espectador a sensação de confusão de ver uma fotografia que literalmente nada apresenta e um estímulo à sua imaginação, em busca de criar em sua mente as imagens furtadas.

Figura 17 – Índice de um dos capítulos presentes em *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*

Além da listagem presente no início de cada capítulo, estes blocos de conteúdo seguem uma mesma estrutura em seu interior. Todos começam com a capa do álbum,

[62] Original: Angelo Schwarz (...) told me you are one of the most important photographers, because you understand what photos are about: to document something which does not exist. Tradução do autor.

apresentam parte de seu conteúdo – ou sua total ausência – e terminam com a quarta capa do álbum em questão. Esta abordagem é marcante por visar um reprodução material de cada álbum, mantendo uma rigidez na lógica interna da publicação. Curiosamente, assim como em *You Haven't Seen Their Faces* - que será discutido adiante nesta dissertação - a sequência de imagens já estava pré-definida, como conta Rennó em sua entrevista para esta pesquisa:

> A sequência é pré-estabelecida pela própria estrutura da coleção com a qual eu estava trabalhando, mas por outro lado teve uma escolha. Havia um critério pré-estabelecido por mim que era reproduzir tudo aquilo dos álbuns que ficaram na estante. Mas a partir disso eu escolhi cerca de 15 a 20% das imagens para entrarem no livro produzido em offset. Assim, por mais que houvesse um critério pré-definido há uma escolha pelas imagens que respondem melhor no livro. (RENNÓ, 2017)

Apesar de uma predefinição forte para a organização estrutural do livro, ainda há, por parte da artista, uma edição ligada a quais imagens serão ou não apresentadas no livro. Por mais que não haja um processo de justaposição e construção de novos sentidos ao aproximar imagens, há no livro de Rennó uma escolha direta sobre qual parte do material será ou não apresentado. Este ponto indica o foco direto no registro da ausência, no interesse de apresentar os vestígios que sobraram deste crime cometido no Arquivo Geral. Esta predefinição externa para a organização visual do miolo do livro faz com que a obra busque outros recursos para a construção de seu ritmo e para a progressão e interesse visual dentro de uma obra tão extensa. O ponto mais marcante é, justamente, construído pelo que não está ali: é pela variação dos pequenos conteúdos presentes nos álbuns – especialmente nos que não restaram fotografias - que os capítulos ganham ritmo e personalidade, apresentando um material que ganha em complexidade com o andar do livro, se transformando a cada bloco de conteúdo. Rosângela comenta sobre este processo em sua entrevista para esta pesquisa:

> A serialidade, tanto neste projeto como no anterior, foi determinada por algo que eu encontrei nestas coleções, tanto da Biblioteca Nacional quanto do Arquivo Geral. Então, não fugindo de uma ordem pré-estabelecida que eu tinha que manter por uma questão conceitual, eu tenho que negociar com a serialidade imposta pelo problema original encontrado para a criação do trabalho. Agora, dentro de cada capítulo a serialidade foi decida por mim e as duas coisas são fundamentais. A primeira como forma de organizar conceitualmente o livro, para justificar sua existência, já a segunda, dentro dos capítulos, é para seduzir, mesmo. É para gerar prazer no contato com o livro, gostar do que se está vendo. Eu nunca trabalho com ideias que não dialoguem com a pessoa que está vendo. (RENNÓ, 2017)

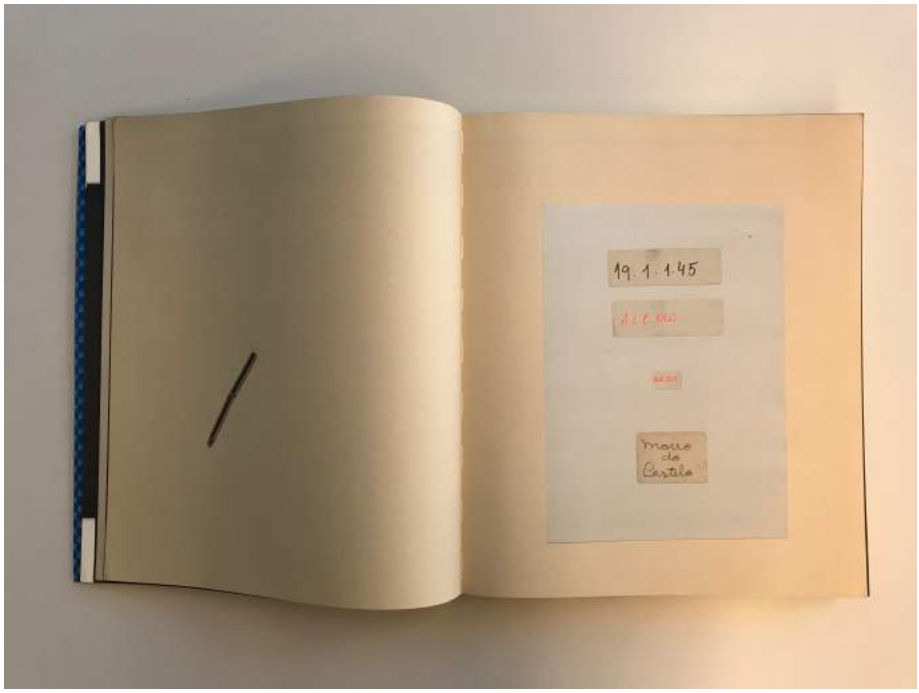
Considerando a extensão de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* e sua rígida estrutura já apresentada anteriormente, irei concentrar a análise da sequência e da narrativa deste livro em quatro capítulos específicos que lidam com os álbuns *03, 06* e *26.* Cada um destes trechos do livro irá apresentar um álbum com características distintas, assim possibilitando uma análise da variação entre os capítulos e dos desafios e soluções específicas encontradas por Rosangela Rennó para a representação de cada uma destas especificidades visuais.

O capítulo dedicado ao *álbum 03* conta com a seguinte trajetória de número de imagens: em 1994 eram 34 imagens, em 1995 35 e em 2012 eram 0. Este capítulo lida, portanto, com um dos desafios mais interessantes deste livro, o de registrar o vazio, o que está ausente. A solução encontrada por Rennó para esta questão é o registro absolutamente direto e preciso do que está em cada um dos álbuns, no caso, suas capas e pequenos vestígios encontrados dentro das caixas que os abrigam (fig. 18). Assim, no capítulo 03, vemos a capa, um parafuso solto e uma marcação escrita a mão com a referência numérica do álbum e seu local na biblioteca. Em outros capítulos que lidam com álbuns que se encontravam vazios em 2012 vemos pequenos pedaços de papel, fitas adesivas e anotações deixadas por visitas ou funcionários. Estes pequenos vestígios são responsáveis por dar vida a este registro do que está ausente, cada marca se apresenta como uma pequena pista da história destes álbuns, de seus conteúdos perdidos. Há um paralelo interessante a ser traçado entre a importância da fotografia como ativadora da memória e como construtora da história e o impacto que sua ausência provoca. Em *Reading an Archive: Photography between labor and capital*, Allan Sekula discute a relação entre espectador e fotografia na construção de um ideal de passado:

> O observador de um história pictórica padrão perde qualquer conexão no presente para poder fazer avaliações críticas. Ao recuperar uma sucessão de instantes fragmentados e soltos do passado, o espectador é jogado em uma condição de mobilidade temporal e geográfica imaginária. Neste estado deslocado e desorientado, a única coerência oferecida é a fornecida pela posição em constante mudança da câmera, que fornece ao espectador com uma espécie de onisciência impotente. Portanto, o espectador passa a se identificar com o aparato técnico, com a instituição autoritária da fotografia. De frente a esta autoridade, todas as outras formas de contar e lembrar começam a desaparecer. Mas a máquina estabelece a sua verdade, não por argumentação lógica, mas por fornecer uma *experiência*. Esta experiência caracteristicamente tende para a nostalgia, o horror

> e um sentimento intenso de exoticismo em relação ao passado, de sua irremediável alteridade para o espectador no presente.[63] (SEKULA, 2002, p. 448)

Todo o livro de Rennó lida com esta questão da conexão entre passado e fotografia e, especialmente nos capítulos de álbuns em que nenhuma imagem sobreviveu aos furtos sistemáticos, esta questão se faz presente de uma maneira muito marcante. Com a descrição do conteúdo original presente no índice de cada capítulo e com a ausência material das respectivas imagens, estes blocos visuais escapam da autoridade da fotografia e de um registro único de um recorte do passado. Com esta ausência visual, com o registro do vazio dentro de cada álbum, Rennó convida o espectador para imaginar seu próprio conteúdo visual, criando uma imagem mutante deste objeto furtado e de sua imagens, criando possibilidade plurais de visualização, além de construir uma poderosa abertura para a conexão entre o espectador e cada um destes álbuns fantasmas.



[63] Original: The viewer of standard pictorial histories loses any ground in the present from which to make critical evaluations. In retrieving a loose succession of fragmentary glimpses of the past, the spectator is flung into a condition of imaginary temporal and geographical mobility. In this dislocated and disoriented state, the only coherence offered is that provided by the constantly shifting position of the camera, which provides the spectator with a kind of powerless omniscience. Thus the spectator comes to identify with the technical apparatus, with the authoritative institution of photography. In the face of this authority, all other forms of telling and remembering begin to fade. But the machine establishes its truth, not by logical argument, but by providing an *experience*. This experience characteristically veers between nostalgia, horror, and an overriding sense of the exoticism of the past, of its irretrievable otherness for the viewer in the present. Tradução do autor.

Figura 18 – Página dupla presente no capítulo 3 de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*

Além deste aspecto de libertação visual em relação à construção imagética do passado, também é marcante a capacidade de Rennó de reproduzir a materialidade de cada um destes álbuns. Seu registro transposto para o livro é feito em escala 1:1, fazendo com que muitas das fotografias e capas da álbum contaminem mais de uma página do livro, atravessando-as de um lado para o outro (fig. 19 e 20). Esta escolha dá uma precisão para o processo de reprodução presente no livro e justifica de forma muito original o registro dos álbuns em que nada sobrou, como no capítulo comentado aqui. Em sua entrevista para esta pesquisa, Rosangela Rennó comenta sobre esta decisão e seu impacto na construção do livro:

> Uma decisão que foi tomada durante a construção do livro lida com a escala dos materiais fotografados: o que fazer quando a capa é do álbum é maior do que a página do livro? Dobra, quebra, corta? Neste ponto foram tomadas decisões logo no início do projeto. Outra questão: o que fazer com as capas de álbuns que não tem mais nada dentro? Nestes casos a capa vira para a página de trás, como se ela morresse ali. Podia ter cortado e jogado fora a ponta do álbum, mas é muito mais claro para o espectador virar a página e ver que tem duas bordas que dobraram, isso indica mais claramente que ali não tem página nenhuma, que o álbum foi inteiro roubado. (RENNÓ, 2017)

O segundo capítulo a ser comentado apresenta o registro de um álbum que ainda contava com fotografias preservadas durantes as visitas da artista em 2012. Assim como no bloco comentado anteriormente, este capítulo se inicia com a capa do álbum a ser apresentado e segue para o registro de parte de seu conteúdo, seja ele de imagens, pequenos textos ou objetos abandonados. No capítulo em questão há um acervo ainda considerável de imagens, que retratam essencialmente a geografia e parte do desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro (fig. 20). Aqui, se vê um sobreposição de decisões ligadas à sequência de imagens neste livro. Rennó teve o conteúdo de seu livro ditado pela sequência numérica de álbuns presentes na biblioteca mas, apesar disso, a organização de Rennó para este capítulo – e os outros que contam com imagens preservadas nos álbuns – não é neutra. Considerando sua decisão de manter a escala destas fotografias, Rennó faz com que apenas metade de cada imagem original caiba nas páginas de seu livro. Desta forma, vemos uma série de recortes das imagens, sem nunca revelar seu aspecto completo. Neste capítulo há também uma opção por registrar apenas uma parte das imagens presentes, apontando assim uma edição da parte de Rennó sobre o conteúdo que seria apresentado em *A01*

[COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]. Desta forma adiciona-se mais um nível de conexão entre observador e obra. Além do interesse pela materialidade de cada um destes objetos passa-se a comtemplar a qualidade estética e temática destas fotografias, além de sua ordenação dentro do álbum.

Figura 19 – Capa de álbum em *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*

Figura 20 – Página dupla presente no capítulo 6 de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*

Como forma de transformar este conteúdo, oferecendo mais do que o registro direto destas imagens e de suas ausências, Rennó irá utilizar a escala destas imagens a seu favor. Como já comentado anteriormente, neste texto e na entrevista da artista, a dimensão destes álbuns será um dos grandes recursos destra obra, não só para construir uma visualidade específica para o projeto, diferente de um contato direto com cada um destes álbuns, mas também para dar ritmo a esta narrativa. Com as páginas dos álbuns ultrapassando os limites das páginas do livro a artista cria um processo de divisão destas imagens, fazendo com que elas sejam consumidas em três momentos: um contato inicial com a primeira metade, um contato com a metade da segunda imagem e uma terceira experiência, unindo os trechos apresentados em duas páginas. Com este recurso Rennó cria um *flipbook* de duas páginas, em que vemos a passagem e a transformação de um espaço com a passagem de uma página para outra. Em *A Forma do Filme*, Eisenstein comenta o processo de dissociação e união de um evento no cinema afirmando que reunimos novamente o evento desintegrado em um todo, mas sob nosso ponto de vista. De acordo com o tratamento dado à nossa relação com o evento (2002). Em *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* este raciocínio parece predominar, já que ao apresentar as fotografias às metades podemos criar

novas imagens, reunidas de acordo com as intenções da artista e a percepção do observador.

O terceiro capítulo a ser analisado traz uma apresentação visual que se encaixa entre as presentes nos dois capítulos comentados anteriormente. Neste álbum ainda há fotografias, mas apenas como fantasmas, por baixo do véu que as protege dentro de seu álbum (fig. 21). Pelo registro presente no livro não fica claro se estas são imagens que foram transferidas pelo contato para o papel que as cobria dentro do álbum e, após o furto, só nos restam estes fantasmas ou se a autora optou por registrá-las sem levantar o fino papel que as protege, nos garantindo apenas uma visão parcial destas imagens. Assim como comentada na análise do primeiro capítulo deste livro, Rennó quebra a autoridade da fotografia em relação ao passado, permitindo uma visão turva, que irá se mesclar com a trajetória e as percepções de cada observador que entrar em contato com o livro. Assim o passar das páginas neste capítulo revela a transparência destas imagens, contaminadas pela luz que ilumina suas páginas. Mais uma vez Rennó consegue trabalhar a materialidade do objeto que fotografa de uma maneira muito instigante. Ao registrar estes fantasmas de imagens ela não só faz referência aos rastros deixados pelos constantes furtos dentro da coleção como cria mais uma variação de ritmo dentro do livro, garantindo que ele escape da monotonia de um registro absolutamente direto desta coleção. Em *Fantasmagorias do Real e a Invenção da Verdade* a crítica e curadora Ana Luisa Lima comenta o processo de invisibilização de certas imagens, algo que, mesmo em contexto diferente, me parece contribuir para a análise deste trecho do livro de Rennó:

> [As imagens] se autossustentam por meio de uma visibilidade seletiva de certas realidades, institucionalizando a Fantasmagoria. Porque, dentro desta, não se é permitido contemplar todas as nuances e múltiplas visões de um acontecimento histórico, mas apenas cuida de reafirmar estéticas discursivas que naturalizam aberrações políticas, econômicas e sociais. Por trás do fácil acesso, uma produção imensurável de imagens procura atender a essa necessidade de produzir fantasmas da realidade. (LIMA, 2017)

Ao apresentar apenas rastros destas imagens históricas, furtadas durante um longo e cuidadoso processo, Rennó remete a este processo de apagamento, de perda, que, se não apresenta consequências políticas diretas, com certeza cobra um peso histórico, eliminando a possibilidade de uma compreensão mais precisa deste período e da produção artística de seus autores. Além de apresentar uma construção estética e conceitual potente, *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* contém um importante

posicionamento político que traz para o debate a maneira com que preservamos nossa história imagética e a consequências materiais da ausência de um contato mais preciso com estas fotografias.

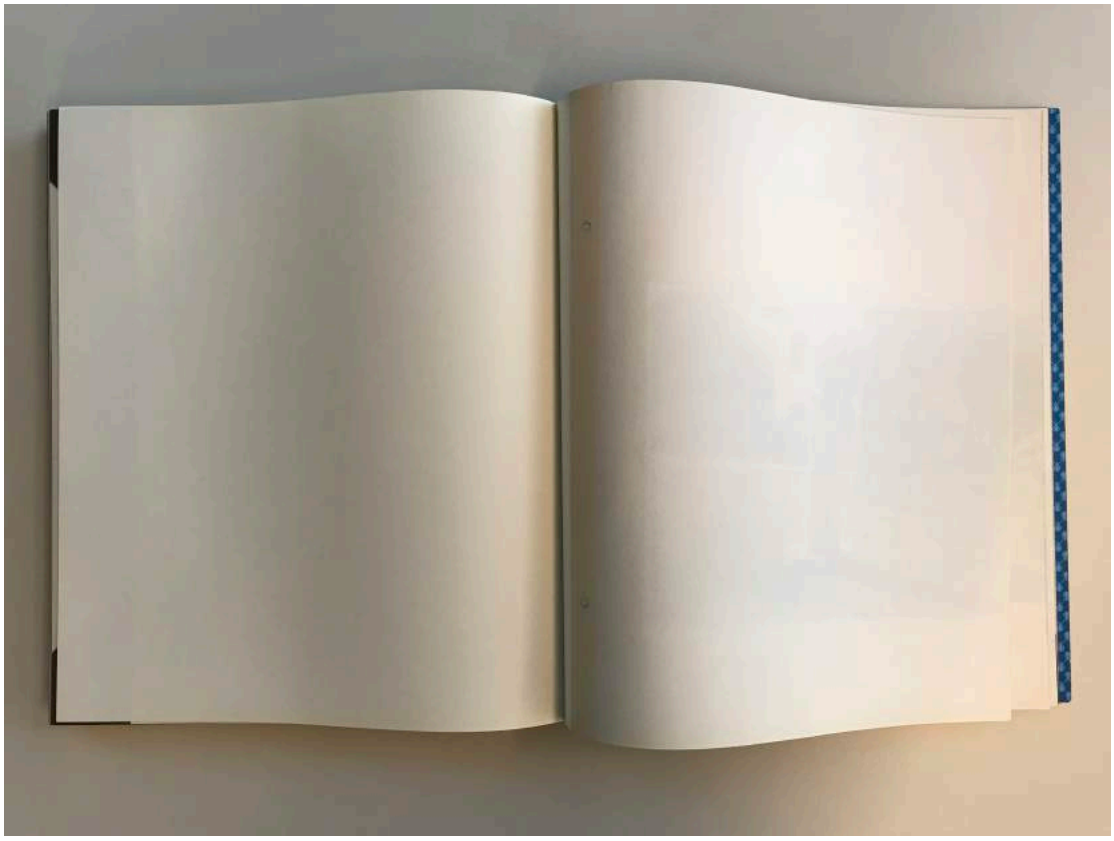


Figura 21- Página dupla presente no capítulo 26 de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*

Após a análise das características narrativas e da sequência de três capítulos de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* irei passar ao comentário de uma imagem específica do livro de Rosangela Rennó. Entendo que este momento envolve uma dupla análise, não só da criação da artista, mas também do conteúdo presente na imagem registrada por ela dentro de um dos álbuns da coleção documentada. Me parece especialmente interessante fazer um comentário sobre uma das imagens fantasmas e duas maneiras com que este tipo de fotografia e apresentada neste livro.

A imagem em questão (fig. 22) está presente no álbum *26*, que conta apenas com este vestígios de imagens, marcados em papéis semitransparentes. A imagem selecionada dentro de um conjunto de 87 presentes no álbum apresenta uma estátua em uma praça, com uma série de edificações ao fundo. Os rastros deixado no papel de Ph neutro são leves demais para uma identificação mais precisa e é justamente assim

que mais uma vez Rennó brinca com a nossa curiosidade e com o contato com o livro. Um desejo de levantar este papel que cobre a fotografia é criado, talvez com o passar de uma página, mas, caso esta ação seja realizada, apenas iremos nos deparar com mais uma destas imagens fantasmas, presentes no álbum em questão. Desta forma a reprodução fiel do conteúdo de cada um destes álbuns – algo que compõe uma rígida abordagem para o trabalho – se apresenta também como um recurso narrativo e, possivelmente, lúdico, convidando o espectador a uma tentativa de desvendar seu conteúdo.

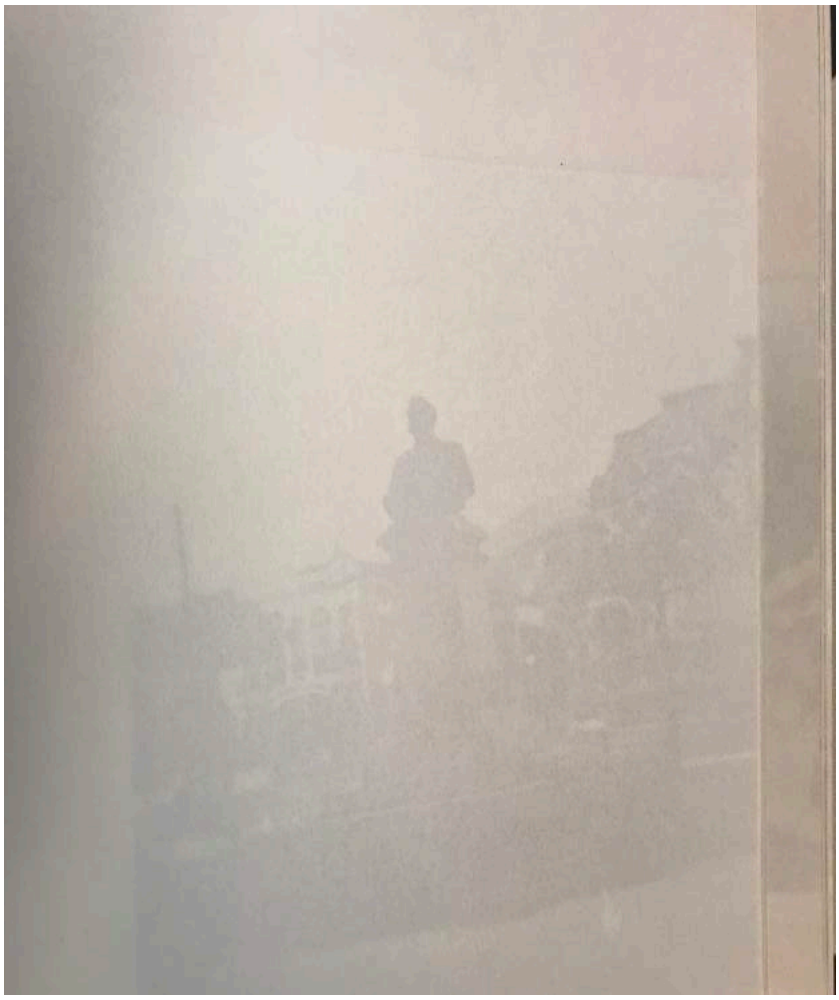


Figura 22 – Imagem presente no capítulo 26 e analisada em detalhe nesta dissertação.

Esta supressão de conteúdo visual é muito pouco comum dentro da tradição da fotografia, especialmente dentro de uma perspectiva da fotografia como o registro

documental e histórico de um determinado momento, visão que imperava durante o período de produção original das fotografias que um dia ocuparam todas as páginas destes álbuns. Em *Introdução à Análise da Imagem* Martine Joly apresenta uma marcante lógica sobre as conexões entre fotografia, histórica e documento, chegando ao final à aproximação entre a fotografia e a morte:

> Por outro lado, se este real aconteceu, é porque já não existe e a fotografia torna-se então o próprio sinal de que somos mortais. Um novo elemento de fascinação surge então: o do laço entre a fotografia e a morte. A fotografia é a presença de alguém que está definitivamente ausente (num lugar distante, numa época que já não é a sua) e que não mais voltará a ser assim: tirar uma fotografia é embalsamar alguém, deitá-lo sobre o papel, enquanto em vão se tenta ressuscitar fantasmas e imortalizá-los. (JOLY, 2007, p. 151)

A ausência comentada por Joly é sentida em diversos níveis em *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* desde a mais óbvia, das fotografias roubadas e portanto ausentes, até a sutileza deste registro que ao mesmo tempo revela e esconde uma imagem. Este choque temporal comentado por ela também se aplica na criação de Rennó. Vemos imagens de um Rio de Janeiro distante, com mais de 100 anos entre a produção das imagens e a realização do livro. Neste sentido, esta fotografia fantasma se apresenta justamente como uma metáfora visual para este ato de embalsamar que ao mesmo tempo protege e preserva, mas priva de uma possibilidade de observar seus aspectos originais.

Na mesma análise sobre as características primordiais da fotografia, Joly a aproxima do mito de Orfeu e do desaparecimento de Eurídice:

> Por fim, uma vez que o encontro é único e instantâneo, podemos dizer que no próprio instante em que a fotografia é tirada o objeto ou a pessoa desaparecem. Deste ponto de vista, a fotografia aproxima-se do mito de Orfeu: Eurídice desaparece no mesmo instante em que Orfeu se volta para a olhar. (JOLY, 2007, p.148)

Como já colocado nesta análise sobre a criação de Rennó, o desaparecimento é parte integrante de seu processo, seja pelo furto, pela ação do tempo ou por barreiras colocadas entre nosso olhar e a fotografia. Assim, curiosamente, *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* é um livro que leva sobre as imagens que não estavam lá, sobre a materialidade de sua ausência e sobre a possibilidade de imaginarmos sua composição e sentido, confrontados pelo seu desaparecimento.

2.2.3 *Hidden Islam*, de Nicoló Degiorgis.

Nicoló Degiorgis recebeu o prêmio de melhor fotolivro de estreia em 2014 com *Hidden Islam*[64]. Além do *Photobook Awards* a publicação também recebeu prêmios no *German Photobook Awards* e a premiação de *Author Book of the Year* no *Rencontres d'Arles* de 2014. Degiorgis é um fotógrafo italiano que teve parte de sua formação realizada na *Fabrica*, mítico centro de comunicação e design criado pela *Benetton* em Treviso e com passagens pela *Masa Foundation* em Veneza e pela Universidade de Trieste. Além de atuar como fotógrafo, Degiorgis é também editor e diretor criativo na *Rorhof*, editora pela qual publica todos seus livros, incluindo *Hidden Islam*.

Seu livro de estreia gira em torno da dificuldade da comunidade islâmica no norte da Itália de realizar seus rituais e conta com texto introdutório de Martin Parr, do qual destaco o trecho a seguir, publicado no site da editora:

> Considere os seguintes fatos. Na Itália o direito à fé, sem discriminação, é garantido pela constituição. Há 1.35 milhão de muçulmanos na Itália e apesar disso, oficialmente, apenas oito mesquitas em todo o país. Uma consequência disso é que a população muçulmana acumulou um número enorme de locais temporários e improvisados para prece. Estes estão alocados em uma variedade de edifícios como depósitos, garagens, lojas, armazéns e antigas fábricas. (...) As tediosas imagens dos muitos e diversos edifícios que abrigam as mesquitas improvisadas são impressas em páginas dobradas. Você abre a dobradura para revelar as cenas dentro das mesquitas, fotografadas em cor. (...) Degiorgis apresenta um fascinante vislumbre de um mundo escondido e deixa as conclusões sobre este projeto inteiramente em suas mãos.[65] (PARR, 2014)

Com este trecho, Parr define claramente a estrutura do projeto, além de realizar uma pequena introdução sobre o tema do trabalho e deixar as conclusões em nossas mãos, como aponta ao final de seu raciocínio. A participação de Parr é importante neste projeto porque - além de ser uma das, se não a principal, referência em fotolivros na Europa – ela traz consigo um valor agregado que não está presente

---

[64] Um vídeo com o livro completo pode ser visto em: https://vimeo.com/118462005

[65] Original: Consider these facts. In Italy the right to worship, without discrimination, is enshrined within the constitution. There are 1.35 million Muslims in Italy and yet, officially, only eight mosques in the whole country. One consequence is that the Muslim population have accumulated a huge number of makeshift and temporary places of worship. These are housed in a variety of buildings including lock ups, garages, shops, warehouses and old factories. (...) The dull images of the many and diverse buildings that house the makeshift mosques are printed on folded pages. You open up the gatefold to reveal the scenes inside the mosques, shot in full colour. (...) Degiorgis provides a fascinating glimpse of hidden world and leaves the conclusions about this project entirely in our own hands. Tradução do autor.

nos outros projetos premiados, um “selo de qualidade” pré-existente que garante uma atenção especial ao projeto.

Em relação aos seus aspectos materiais, *Hidden Islam* (fig. 23) é um projeto relativamente conservador. São dimensões medianas (16x24 cm), com capa dura e uma sobrecapa que apresenta um mapa da Itália e uma indicação do número e tipo de locais registrados pelo fotógrafo em sua pesquisa. Além disso, são 90 páginas com 45 *gatefolds* (fig. 24), dobraduras de página inteira que, ao abertas revelam uma nova imagem. Este é o aspecto material mais chamativo do projeto e, sem o qual, sua narrativa não seria completa. Estas dobras organizam o trabalho em dois momentos: uma tipologia inicial de locais de prece improvisados e um segundo momento em que o momento de reza de cada um destes locais é apresentado graças a esta dobra. Há também uma divisão de formas de registro, com as fachadas sendo todas apresentadas em preto e branco e todos os interiores em cor. Em sua entrevista para esta pesquisa, o autor comenta o processo de organização material de *Hidden Islam*:

> O trabalho é dividido em dois grupos, um em cor e o outro em preto e branco. O Segundo grupo foi concebido apenas no final do projeto. Por um longo tempo ele existiu apenas como o registro colorido. Martin Parr me ajudou a dar forma para o projeto com a edição, criando uma sequência simples, que não se baseava em fotografias muito complexas de um ponto de vista de composição. [66] (DEGIORGIS, 2017)

Figura 23 – Capa de *Hidden Islam.*

[66] Original: The work is divided in two groups, one in colour and the other in black and white. The second group came to be at the end of the project. For a long time it was only the colored part. Martin Parr helped shape the project with the editing, creating a simple editing, not relying in very complex photographs in a compositional point of view. Tradução do autor.

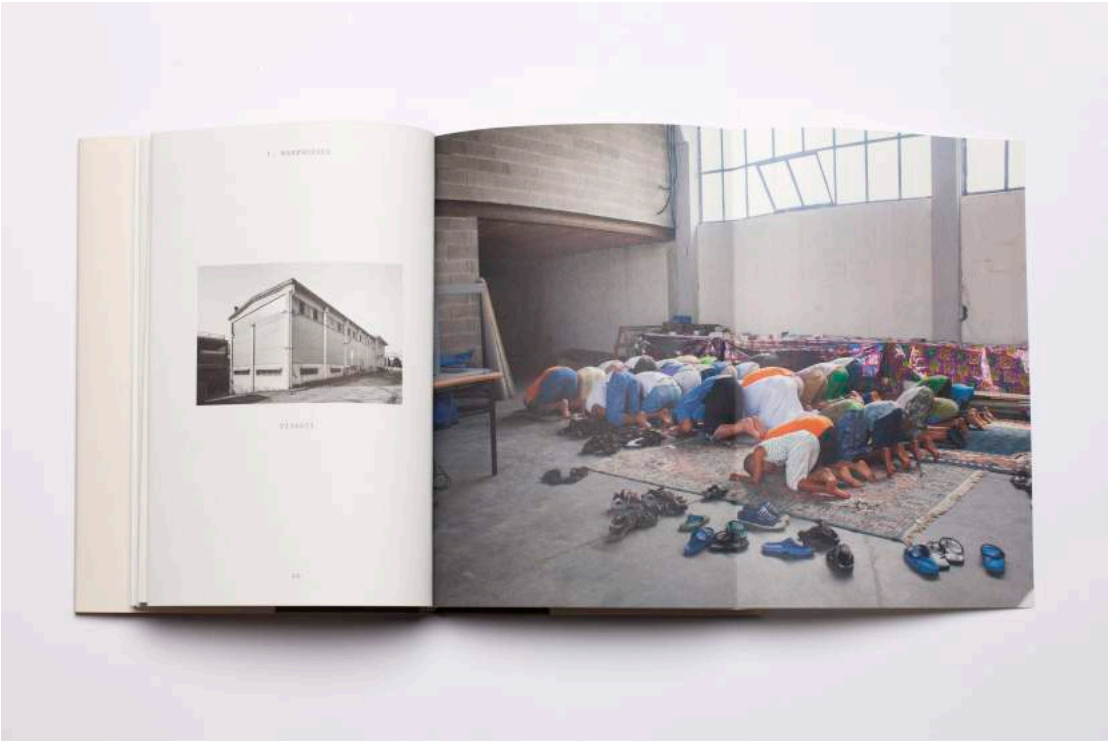


Figura 24 – Exemplo de *gatefold* em *Hidden Islam*.

Este projeto tem uma série de fatores estruturais claramente definidos, algo que auxilia na tradução de seu rigor científico de análise destes locais. Este aspecto não é exclusivo de Degiorgis na construção de tipologias visuais, como bem aponta Susanne Lange em *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*:

> A definição geral da noção de tipologia pode ser interpretada de forma a significar "descrição e classificação científica em grupos de um terreno de objetos de acordo com uma uniformidade complexa de caraterísticas." (...) O procedimento de classificação tipológica se apoia na observação exata e coleta, marcação e agrupamento de espécies, objetos ou informações para chegar a conclusões sobre um padrão abrangente ou a uma construção de um plano que caracterize um grupo.[67] (LANGE, 2007, p. 163)

É seguindo esta lógica que Degiorgis irá organizar sua tipologia de locais improvisados para cultos muçulmanos em uma série de grupos (Galpões, Lojas, Supermercados, Apartamentos, Estádios, Academias, Garagens e Discotecas) e apresentará todos de maneira similar, seguindo o seguinte padrão: uma foto da

[67] Original: The general definition of a notion of typology can be construed to mean the "scientific description and classification of a domain of objects by group according to uniform complexes of characteristics." (…) The procedure of typological classification rests on exact observation and collecting, labeling, and grouping species, objects, or information in order to arrive at conclusions about an overarching pattern or a construction plan characterizing a group. Tradução do autor.

fachada do local no centro da página, a categoria à qual ela faz parte no topo da página, um código abaixo de cada foto e o número da página centralizado na parte inferior (fig. 25). Esta frieza, tanto no registro visual de seu assunto quando na maneira de apresentá-lo em livro se faz necessária para construir a noção de um registro objetivo de seu assunto. Os registros em cor do interior destes prédios já são apresentados de maneira um pouco mais livre, mas ainda com um padrão de paginação claro: todas as imagens são horizontais e são apresentadas de forma sangrada em uma página dupla (fig. 26). Dentro deste tipo de imagem são perceptíveis alguns grupos temáticos: *reza coletiva, reza solitária, preparação, objetos* e *espaços*. Há uma clara predominância de imagens de *reza coletiva*, mas com o passar do livro se constrói um equilíbrio maior entre os grupos de imagens. É com esta frieza e rigor visual que *Hidden Islam* é construído. Graças à importância política de seu tema os aspectos criativos da produção de fotografias para o projeto ficam quase em segundo plano, se apresentando como testemunhos de uma realidade visual e construção conceitual de um argumento. Este é um dos aspectos que aproxima esta obra de Nicoló Degiorgis da produção de Bernd e Hilla Becher, conhecidos por suas tipologias de prédios industriais alemães. Em uma conversa com o curador Moritz Neumüller, seu trabalho é apresentado da seguinte forma:

> Se insiste na bibliografia que a sua obra oscila entre o documental e o conceitual, ou, melhor dizendo, que o conteúdo documental está apresentado de uma forma estética determinada. Esta ideia é aplicável especialmente às tipologias, que são muito pensadas do ponto de vista formal. (...) Estas tipologias, portanto, estão construídas formalmente e, toda forma, lidam com uma abordagem documental.[68] (NEUMÜLLER, 2005, p. 8-9)

É com esta lógica que Degiorgis encara o registro de locais improvisados de prece. Há uma predeterminação formal para o registro destas fachadas, para assim manter uma lógica visual clara, mas com uma intenção documental, de apresentar uma realidade que autor julga digna de atenção. Este racional acompanha todo o projeto, como bem aponta o autor em sua entrevista:

---

[68] Original: En la bibliografía se insiste en que su obra oscila entre lo documental y lo conceptual, o, mejor dicho, que el contenido documental está presentado de una forma estética determinada. Esta idea es aplicable sobre todo a las tipologías, que están muy meditadas desde el punto de vista formal. (…) Estas tipologías, por lo tanto, están construidas formalmente y, sin embargo, juegan con un planteamiento documentalista. Tradução do autor.

> As imagens em preto e branco precisam funcionar perfeitamente entre si então há capítulos que definem as diferentes tipologias de edificações. A ideia para organizar visualmente os capítulos é a escolha de uma lente e ângulo específicos para cada um deles para que todas as imagens se pareçam dentro deste bloco. Então o exterior é muito rígido, pensado para ser bastante tipológico, analítico, enquanto o interior é uma linguagem visual diferente e é muito mais fluído, com uma narrativa que começa com cenas de preparação, depois cenas de prece, mas com o ponto principal de criar um contraste entre a linguagem visual do exterior e do interior.[69] (DEGIORGIS, 2017)

Esta divisão estrutural é essencial para a construção conceitual do trabalho, como bem aponta o fotógrafo em sua entrevista. É esta separação que garante a dinâmica para o trabalho e que dá profundidade para a sua análise da situação da população islâmica na Itália. Este, assim como os outros trabalhos presentes neste dissertação, tem um controle conceitual muito claro por parte do artista, fazendo com que sua percepção seja clara, possibilitando um rico diálogo entre criador e observador.

Figura 25 – Padrão visual da tipologia em *Hidden Islam*

[69] Original: The black and white images need to work perfectly with each other so there are chapters that define the different typologies of buildings. The idea of how the chapters are visually structured is by the choice of a different lens and angle for each chapter so that all the pictures look alike inside the chapter. So the outside is very rigid, meant to be very typological, analytical, while the inside is a different visual language and is much more fluent so the inside does have a narrative. It starts with preparation scenes, than you have praying scenes, but the main point was to create a contrast between the visual language outside and inside. Tradução do autor.

Figura 26 – Imagem em cor revelada através do *gatefold*.

Seguindo para a análise da estrutura narrativa e de sequência de *Hidden Islam* podemos perceber que a rigidez estrutural apresentada acima é igualmente seguida neste aspecto da publicação. O livro é dividido em capítulos de acordo com o tipo de local fotografado e conta com um índice para apresentar esta organização. É a partir desta lista que se abre um gatefold para revelar o mesmo mapa que ilustra a capa do livro, com marcações em verde que apontam os locais exatos em que cada fotografia foi feita. Esta estrutura inicial garante um entendimento da importância documental deste trabalho. Mais do que um desejo de expressão artística há um interesse em apresentar uma realidade através de imagens fotográficas. A frieza das imagens e sua estrutura conceitual, como já comentado neste texto, garantem esta aproximação entre a fotografia documental e conceitual.

Imediatamente após o índice começa o primeiro capítulo, composto de imagens de armazéns (warehouses). Todas as páginas do capítulo contam com uma fotografia apresentando um espaço fotografado. Sendo assim, todas as páginas duplas contam com duas imagens, uma em cada página, de um local distinto. Todas as páginas da direita contam com um gatefold que revela uma imagem colorida ligada ao ritual religioso. Esta estrutura se repetirá ao longo de todo o livro. Há um padrão nos

registros em preto e branco destes edifícios, algo que será alterado de capítulo para capítulo nesta narrativa. Neste primeiro exemplo há uma busca por destacar uma das quinas dos edifícios, criando diagonais dentro do enquadramento. Além de oferecer algum dinamismo para as imagens, esta escolha auxilia no processo de padronização visual de cada bloco de espaços registrados por Degiorgis.

O processo de revelação de prece através do gatefold é provavelmente o principal recurso estilístico de *Hidden Islam*. Ao revelar o interior de cada prédio através desta dobra o autor dá aspectos temporais e espaciais distintos para esta obra. Com este recurso se constrói uma ilusão de entrada em cada um destes espaços, como se o livro possuísse uma tridimensionalidade pouco comum neste campo. Além disto, com este recurso Degiorgis cria uma ilusão de passagem de tempo em que não fazemos a aproximação de imagens lado a lado, mas sim uma aproximação entre o que contém e o que é revelado. Este recurso, presente durante toda a publicação, se conecta diretamente com a ideia de ritmo presente na montagem métrica, apresentada por Eisenstein:

> O critério fundamental desta construção são os *comprimentos absolutos* dos fragmentos. Os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repetição destes compassos. (...) Entre estes dois extremos de simplicidade e complexidade, existe um terceiro uso da montagem métrica: alternando dois fragmentos de comprimentos diferentes de acordo com os dois tipos de conteúdo destes fragmentos. (EISENSTEIN, 2002, p. 80)

Dois elementos da lógica proposta por Eisenstein estão presentes em *Hidden Islam*: a repetição de um compasso composto por trechos de mesma duração, no caso do livro de mesma estrutura visual, e o alternar de dois fragmentos distintos, no caso as fachadas e os interiores. Com este recurso em sua sequência, cria-se um ritmo muito claro para o livro que se permite, dentro de sua rígida estrutura, encontrar variação nas imagens escondidas de preces, que tem uma horizonte de formas muito mais extenso do que as fachadas que as encobrem. Degiorgis comenta sobre este recurso em sua entrevista:

> A ideia básica do livro e de seu design é pensada para que um pessoa tenha ele em mãos e o perceba como um livro tradicional, tedioso. Você tem uma estrutura externa que é pensada para traduzir conceitualmente o projeto e depois disso você passa pela experiência de descobrir um livro escondido dentro do livro original com um corpo de trabalho muito diferente. Você abre a página e você entra

> fisicamente no livro. Isso dá uma intimidade que é muito importante para mim.[70] (DEGIORGIS, 2017)

As imagens reveladas pelos *gatefolds* neste primeiro capítulo possuem um ritmo próprio, que também auxilia na construção da dinâmica deste livro. Há uma progressão clara de volume e tom em dois blocos neste primeiro capítulo. A primeira imagem revelada apresenta um homem solitário, com as mãos na cabeça, em um momento noturno. A imagem seguinte apresenta um homem lavando os pés, indicando um momento de preparação para a prece. Em sequência, temos uma série de imagens de grupos rezando em uma escala de crescimento de volume de pessoas presentes nas imagens. Após chegarmos ao pico de volume há um esvaziando progressivo das imagens e um novo crescimento, sendo que a última imagem do capítulo é a que apresenta o momento de prece com o maior número de pessoas até aqui. Este movimento de esvaziamento e preenchimento das imagens ao longo do capítulo atua como uma maneira de escapar do marasmo do registro preciso das fachadas que preenchem o capítulo e, posteriormente, todo o livro. Desta forma se constroem duas narrativas simultâneas. Uma tipologia fria, de registro do volume de espaços improvisados e uma segunda narrativa, revelada passo a passo, que apresenta um registro mais vivo desta cultura, com uma variação visual maior, aproximando o leitor desta narrativa.

O segundo capítulo do livro, *Shops*, seguirá a mesma estrutura do primeiro. Uma tipologia de fachadas e uma série de imagens de rituais islâmicos apresentados através de *gatefolds*. Neste segundo capítulo há uma padronização distinta para a tipologia de espaços. Ao invés de destacar um dos cantos do edifício criando diagonais que cortam o quadro, como no primeiro capítulo, o registro das lojas será mais simples. Todas as fotografias deste trecho do livro se concentram nas portas de entrada das lojas, ora vistas da direita, ora da esquerda, de maneira próxima, sem apresentar a totalidade das construções. Com este recurso Degiorgis cria uma identidade visual para cada um de seus capítulos construindo, por mais que sutilmente, uma transformação visual de um para outro. Ao longo deste segundo capítulo há uma

---

[70] Original: The basic idea of the book and how it was designed is for a person to pick it in its hand and its looks like a tradicional, very boring book. You have an outside structure that is meant to conceptualy translate the project and after that first experience you discover there's a hidden book whitin the book with a second body of work that is very different. You open that page and you physically enter the book. This gives an intimacy that is important to me. Tradução do autor.

variação entre imagens registradas da direita e imagens registradas da esquerda das portas mas todas as páginas duplas contém imagens que "apontam" para a mesma direção. Esta organização visual confirma o argumento apresentado por Degiorgis em sua entrevista e apresentado anteriormente nesta dissertação.

As imagens apresentadas pelo *gatefold* neste segundo capítulo seguem o padrão do primeiro, com uma predominância de imagens de prece. Há, porém, a introdução de novos elementos importantes para este ritual apresentados através de imagens sem pessoas que, além de trazer novas informações para a narrativa, atuam como respiro entre as densas imagens de reza. Neste segundo bloco, Degiorgis apresenta os tapetes, uma sala que emula a estrutura de uma mesquita e uma série de comidas, dando assim mais profundidade para o seu registro dos rituais muçulmanos. Ao não se restringir apenas aos momentos de reza, o livro constrói um registro mais plural e dinâmico da religião e de seus momentos ritualísticos.

No terceiro capítulo de *Hidden Islam* o autor apresenta a categoria *supermarkets* e volta à estrutura visual do primeiro bloco de imagens (*warehouses*) para construir a composição de sua tipologia. Voltamos a ter uma ênfase em um dos cantos de cada edifício, construindo duas diagonais fortes dentro de cada quadro. Este, que é o menor capítulo do livro com apenas duas páginas, tem em seu *gatefold* mais uma imagem que ajuda na contextualização do ritual de prece islâmica: vemos uma pia longa, com seis torneiras. Ao fundo, um cabideiro com uma série de roupas penduradas.

O próximo bloco de imagens é dedicado aos apartamentos (*apartments*) e apresenta um novo padrão visual para as imagens da tipologia de fachadas. O autor apresenta os prédios completos, vistos de frente, de forma chapada. Desta forma se estabelece uma intercalação de estilos que começa com a estrutura de diagonais fortes e segue para um novo modo de apresentação: os registros próximos das portas das lojas e a apresentação frontal dos apartamentos. Esta intercalação também parece pensada com o objetivo de construir uma ritmização clara e padronizada dentro do livro, seguindo a lógica de todas as suas estruturas até aqui. Há nas imagens em cor uma predominância do vazio, algo não tão presente até aqui. Neste capítulo se constrói mais fortemente uma noção destes espaços internos do que de momentos de prece em si. Com isto, cada grupo de imagens presente nos capítulos discutidos até aqui parece cumprir uma função: introdução ao ritual, elementos e momentos típicos, prece e espaços. Com esta divisão Degiorgis cria uma unidade para cada capítulo que

complementa o anterior sem cair em um ciclo de repetição. São perceptíveis os padrões criados para este livro e sua construção estrutural enquanto narrativa. Esta lógica é muito bem apresentada por Gerry Badger em *It's Narrative, But Not As We Know It:*

> A sequência fotográfica tem com certeza uma relação próxima com uma cena, ou cenas de um filme, e ainda assim quando construindo uma sequência também é útil comparar seu fluxo narrativo com uma peça musical. Como um editor de cinema, um editor de fotografia ou um fotógrafo montando uma sequência precisa fazer uso de qualidades fílmicas ou musicais como ponto e contraponto, harmonia e contaste, exposição e repetição.[71] (BADGER, 2014, p. 2)

Como já mencionado anteriormente, a construção rítmica de *Hidden Islam* é precisamente marcada e o livro faz uso da maioria dos recursos apontados por Badger. Há contraste entre os dois principais grupos de imagens (tipologia e registros de rituais) e entre as imagens de cada capítulo. Ponto e contraponto são construídos ao longo de todo o livro através do uso dos *gatefolds* e além da repetição mais óbvia presente na tipologia de fachadas, há também repetições mais sutis, presentes na narrativa construída com as imagens em cor.

Os três capítulos seguintes, *stadiums, gyms* e *garages* seguem a mesma estrutura já comentada até aqui. Há uma intercalação de formas de apresentação das tipologias e as imagens em cor, apresentadas através dos *gatefolds*, continuam com uma variação entre momentos de prece e de detalhes que ajudam a construir a atmosfera destes cultos religiosos. O capítulo final de *Hidden Islam*, *disco*, conta com apenas uma imagem, na página da esquerda e, portanto, não conta com a revelação de seu interior através do *gatefold*. Assim o livro termina com um ponto isolado, a única categoria de uma imagem só e com um pequeno mistério sobre seu interior e sua apresentação em cores. A sequência do livro de Nicoló Degiorgis é uma das mais padronizadas entre os livros comentados nesta dissertação. O autor monta um padrão lógico e o preenche com suas fotografias, garantindo uma estrutura conceitual sólida e uma construção interna precisa para o seu livro. Apesar disso, há espaço para variação e um certo improviso no uso das imagens em cor, que dão nova vida à fria representação tipológica das fachadas de prédios italianos.

---

[71] Original: The photographic sequence of course is related closely to a scene, or scenes in a film, and yet when constructing a sequence it is also useful to compare its narrative flow to a piece of music. Like a film editor, a photo-editor or a photographer putting together a sequence needs to make use of filmic and musical qualities like point and counterpoint, harmony and contrast, exposition and repeat. Tradução do autor.

Após a realização da análise da estrutura de sequência e da narrativa presente em *Hidden Islam* passo para a etapa final de sua análise, concentrada em duas imagens presentes na publicação. A primeira delas (fig. 27), parte da tipologia de fachadas presente no livro, faz parte do primeiro capítulo: *warehouses*. Esta imagem foi escolhida como representante entre todas as fotografias presentes nesta tipologia. Este processo de escolha é possível pois há uma intencional neutralidade neste grupo de imagens, sua força se faz pela repetição de uma estrutura, não pelas qualidades individuais de cada uma delas. A tipologia é um recurso bastante utilizado na história da fotografia, construindo coleções de imagens ligadas por um mesmo tema. Há uma predeterminação de uma abordagem visual e sua posterior execução *ad nauseam*.

Figura 27 – Página dupla retirada do capítulo *warehouses*.

Os registros produzidos por Degiorgis são claramente influenciados pela estética desenvolvida por Bernd e Hilla Becher que construíam suas comparações usando os quatro lados de um edifício ou uma mesma perspectiva de edifícios que compartilhassem a mesma função (ZIEGLER, 2014). É nesta segunda proposta visual que o autor se apoiará para produzir as fotografias de *Hidden Islam*. Sempre usando a mesma perspectiva para cada "função", os capítulos se tornam visualmente coerentes

e eliminam a individualidade cada um destes espaços, criando um bloco em que mais importa a função exercida pelo espaço do que suas características visuais ou da estética construída pela fotografia. Tipologias pensadas desta forma planificam seu valor estético, valorizando a quantidade de imagens realizadas e sua estrutura conceitual. O comentário de Brian Wallis na introdução de *The Order of Things: Photography from the Walther Collection* resume muito bem a discussão em torno das características da tipologia presente no livro de Degiorgis:

> Os projetos específicos coletados aqui usa a fotografia documental em várias estruturas serializadas para se envolver em debates políticos, não como desvios estilísticos. Eles descrevem coletivos sociais novos, documentam participantes em ações política específicas, gravam atos de insubordinação simbólicos, eles catalogam em detalhe os desafios diários da vida contemporânea. Séries fotográficas apresentam imagens que veem além da visão empírica ao mapear movimentos e congelar gestos.[72]

A segunda imagem (fig. 28) de *Hidden Islam* a ser analisada individualmente apresenta um grupo consideravelmente grande de fiéis em seu momento de prece. Esta imagem é especialmente significativa para a argumentação proposta pelo livro pois retrata o momento de culto em uma área externa, próxima a um grupo de árvores e isolada por um grande pano, que se estende à frente de todos os fiéis. Esta fotografia, assim como a grande maioria das imagens presentes no livro, não individualiza a fé islâmica na Itália, apresentando a construção de sua força justamente pelo volume de pessoas e de ritos sendo realizados. Desta forma, as imagens coloridas se aproximam da tipologia construída no livro, de forma em que não se buscam representações de indivíduos, mas de um padrão coletivo, com sua força construída pela repetição de uma situação central para a narrativa proposta. Em *Imagens do Sagrado: entre Paris Match e o Cruzeiro*, Fernando de Tacca analisa a representação do Candomblé no jornalismo e, apesar da diferença temporal e de grupo representado, suas reflexões são pertinentes neste momento de análise:

> *Candomblé* tem 11 imagens de Verger publicadas. As imagens mostram cenas de uma cerimônia pública e Verger mantém-se a certa distância respeitosa. (...)

---

[72] Original: The specific projects collected here use documentary photography in various serialized structures to engage in political debates, not as stylistic diversions. They describe new social collectives; they document participants in specific political actions; they record symbolic acts of defiance; they catalogue in detail the everyday struggles of contemporary life. Photographic series present images that see beyond empirical vision by charting movement and arresting motion. Tradução do autor.

> Anuncia-se, portanto, o candomblé por intermédio da imagem de uma divindade sendo reverenciada; dessa forma, a abertura imagética da reportagem acentua os procedimentos ritualísticos. As imagens, quase todas de corpo inteiro, sem uso de uma grande angular, acentuam o contexto. Não vemos uma fotografia que poderia destacar-se das outras no sentido de identificar o pai-de-santo ou mãe-de-santo. (TACCA, 2009, p. 82-83)

Assim como no registro fotográfico comentado por Tacca, não há no livro de Degiorgis uma hierarquização de figuras ou cenas no livro. Sua história é muito mais construída pelo seu contexto do que pela construção de protagonistas. Desta forma se entende o tema como um fenômeno de grande escala, não como a história de um pequeno grupo de indivíduos. A força deste projeto, seja em sua tipologia ou seu registro de eventos religiosos, está na repetição, na reafirmação visual de um fenômeno.

Figura 28 – Imagem retirada de *Hidden Islam*.

2.2.4 *Imaginary Club*, de Oliver Sieber.

O prêmio da categoria principal de 2014 do *Photobook Awards* foi dado ao fotolivro *Imaginary Club*[73], do artista alemão Oliver Sieber. O livro foi publicado pela editora BöhmKobayashi, iniciativa gerida pelo autor, algo comum entre os livros analisados nesta dissertação. Sieber nasceu no final dos anos sessenta na Alemanha e tem atuado primordialmente como fotógrafo desde o início dos anos dois mil e tem realizado palestras e ministrado cursos em diversos centros de arte da Europa, como na Universidade de Dortmund e *IED Madrid*. Sua produção já foi apresentada nos principais festivais da Europa e além do prêmio oferecido pela *Aperture/Paris Photo*, Sieber recebeu em 2016 o prêmio de melhor boneco de fotolivro no *Rencontres d'Arles*.

Imaginary Club é um projeto de longa duração, inicialmente pensado como um trio de publicações. Os dois primeiros volumes da trinca foram publicados em 2010 como zines de 24 e 12 páginas respectivamente. Como forma definitiva do projeto, Sieber publicou o extenso livro (são 432 páginas na edição que ganhou o *Photobook Awards*) em 2013. Sobre a publicação, apresento o texto destacado pela *Photobook Store*, importante canal de vendas de fotolivros na Europa:

> Por muitos anos Oliver Sieber tem pedido a jovens para aparecer diante de sua câmera, pessoas cujas roupas são associadas a subculturas específicas, seja *punk, skin, teddy boy, rockabilly, goth*, etc. Muitos tem estilos extravagantes, enquanto algumas aparências são um ato elaborado, em outros casos a aparência individual de uma figura cativa o interesse do artista. Apesar do enquadramento justo e da precisão do registro fotográfico, a forma dos retratos de Sieber dá aos modelos uma certa liberdade. Aparentemente perdidos em seus pensamentos, olhar ao longe, eles transmitem uma autonomia, uma presença dentro deles no momento em que a imagem é feita.[74] ("Imaginary Club by Oliver Sieber", 2014)

Imaginary Club se enquadra, portanto, em uma extensa tipologia de jovens e seus específicos grupos sociais. Se em *Hidden Islam* temos o mesmo recurso utilizado para catalogar locais de prece islâmica no norte da Itália, em *Imaginary Club* há um

---

[73] Um vídeo com o livro completo pode ser visto aqui: https://vimeo.com/96301912

[74] Original: For many years Oliver Sieber has been asking young people to appear before his camera, people, whose clothing is associated with a specific subculture, be it punk, skin, Teddy boy, rockabilly, goth, etc. Many are extravagantly styled, yet while sometimes the look is an elaborate act, other times an individual figure's appearance strikes the artist's interest. Despite the narrow frame and the precision of the photographic depiction, the form of Sieber's portraits lends the models a certain freedom. Seemingly lost in their thoughts, staring into the distance, they exude an autonomy, a presence within themselves at the moment when the image is made. Tradução do autor.

desejo de retratar todos as formas e estilos de jovens possíveis no mundo. Uma abordagem tão ampla justifica o tamanho do livro, sua intensidade e valor se fazem pela repetição, pelo entendimento do alcance da jornada de Oliver Sieber.

O livro publicado pela BöhmKobayashi apresenta aspectos materiais distintos dos outros livros discutidos nesta dissertação. Em sua versão divulgada pela editora o livro é apresentado dentro de uma caixa de papelão, com o título da obra estampado na tampa da caixa. Ao abrir-se a caixa, revela-se o livro, um pequeno texto impresso na parte interna da caixa[75] e, embaixo da publicação, um impresso que apresenta uma listagem de todas as imagens e suas referências além de uma série de tweets[76] de Oliver Sieber. Esta apresentação garante um entendimento mais completo da obra sem interferir em sua organização estética e conceitual. O livro se sustenta de forma autônoma em sua narrativa, mas é complementado pelas informações externas apresentadas nas duas formas mencionadas acima. A capa de *Imaginary Club* (fig. 29) é bastante simples, apresentando um dos retratos produzido por Sieber, sem referência de título ou autor estampados em sua primeira página. Por ser a parte central desta narrativa, esta escolha para a capa propicia uma conexão direta entre ela e o restante do conteúdo do livro, criando um fluxo visual contínuo, da primeira até a última página.

---

[75] Entre os seis livros analisados, este é o único com o qual o autor não pode ter contato direto, devido à sua raridade e à escala da editora. A análise foi feita através de um vídeo completo do livro publicado pela editora e de um pdf disponibilizado pela mesma. Devido à baixa qualidade do vídeo, alguns dos textos presentes na caixa e no impresso final estão ilegíveis.

[76] Durante a produção das imagens de *Imaginary Club* Oliver Sieber utilizou o twitter como forma de comunicação com seus personagens e de descoberta de festas e eventos em que seus personagens poderiam estar.

Figura 29 – Capa de *Imaginary Club*.

Outro aspecto material importante para a construção de *Imaginary Club* é sua encadernação. Considerando o extenso número de páginas da publicação, uma encadernação "comum" poderia causar problemas de leitura, dificultando a abertura das páginas e comprometendo a visualização de algumas imagens. Para evitar este problema, Sieber e a equipe de direção de arte optaram por uma encadernação com a lombada exposta. Assim, apesar de mais frágil que outros tipos de encadernação, esta apresentação garante uma abertura de 180º para todas as páginas, permitindo uma visão total de todas as páginas duplas do livro. Este tipo de decisão, por mais que possa parecer um pequeno detalhe, pode garantir a qualidade de uma obra. Infelizmente não faltam exemplos de livros que tem sua visualização profundamente afetada por uma má escolha de encadernação.

O papel escolhido para este livro também atua como uma forma de realçar sua narrativa e seu contato com o leitor. Impresso em offset e com um papel levemente brilhante, *Imaginary Club* garante desta forma um destaque para o brilho do flash

utilizado por Sieber em todos os seus retratos e um preto chapado para o fundo que se apresenta em quase todas as imagens posadas. Assim como em *Karma*, de Óscar Monzón, em que a laminação do papel atua como ferramenta narrativa, o livro de Sieber se vale de um aspecto material para dar destaque para a principal categoria de imagens presente na publicação. Mesmo que de maneira mais sutil do que em *Karma*, o brilho do papel também tem importante função em *Imaginary Club*. Em sua entrevista para esta pesquisa, o autor comenta sobre o processo de definição da direção de arte e a criação material de seu livro, apontando que são decisões pessoais, tomadas diretamente por ele. O autor conta que se cometeu erros, os erros são dele, que tem problemas em discutir seu trabalho com outros designers, mesmo que, no final, o livro fique 85% como ele gostaria que ficasse[77] (SIEBER, 2017).

Há no livro de Oliver Sieber dois grandes grupos de imagens que serão tratados de maneiras distintas, criando a sensação de duas narrativas que se entrelaçam ao longo da publicação. Este aspecto será discutido em profundidade durante a análise da sequência e da narrativa, mas ele também traz um impacto nas escolhas materiais e de direção de arte deste projeto. O livro é essencialmente composto de *retratos* (fig. 30) e de *imagens de rua* (fig. 31). O primeiro grupo de imagens sempre apresenta jovens com traços físicos (cabelo, tatuagens, etc.) e estilísticos (roupas, maquiagem, etc.) que são associados a determinados grupos ou subgrupos urbanos, como: *punk, rockabilly, gótico* e afins, predominantemente com fotografias coloridas. Estas imagens são apresentadas continuamente da mesma maneira: tomando quase toda a página, com uma pequena borda branca. O segundo grupo, composto por imagens feitas por Sieber durantes suas viagens por quase todo o mundo, conta com fotografias em preto e branco, de estilo mais solto, e sua paginação varia consideravelmente. Há imagens apresentadas *com borda em página dupla*, *horizontais em meia página, centralizadas em um sexto de página, três quartos de página dupla, mosaico em página dupla, vertical em página simples com borda*. Esta liberdade de paginação em oposição à rigidez da escolha para os retratos reforça a sensação de duas narrativas distintas entrelaçadas em um mesmo livro. Esta variação visual garante ao extenso livro um ritmo mais dinâmico, permitindo que o leitor avance até o final do mesmo com mais facilidade.

---

[77] Original: There's no art director for the book. I have studied typography and it's something really fun to do on my own. If I have made mistakes, they are mine. I have a problem with discussing my work with other designers, even if by the end of it the book is 85% how I wanted it to be. Tradução do autor.

Figura 31 – Exemplo da categoria *imagens de rua* em *Imaginary Club*.

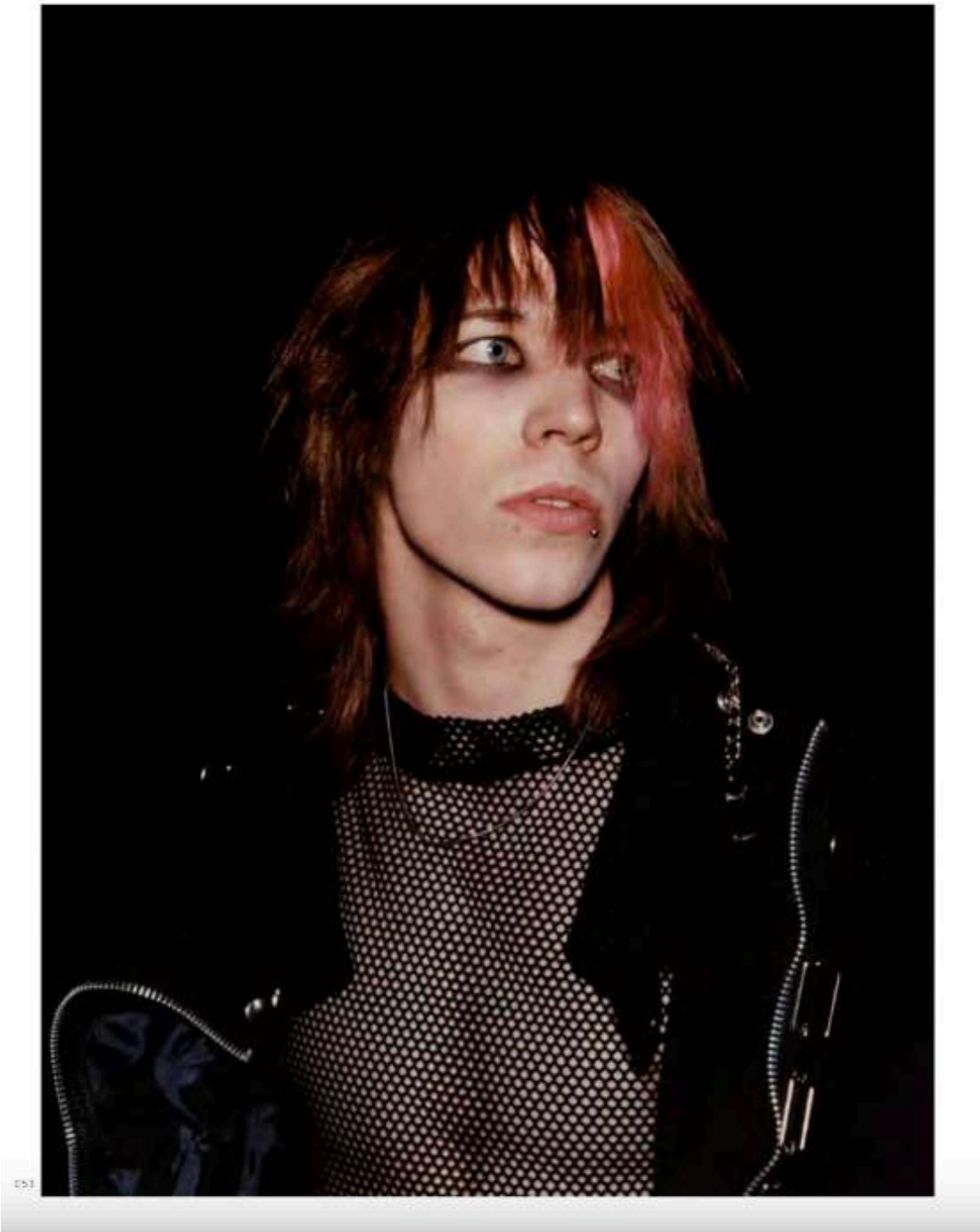


Figura 30 – Exemplo da categoria *retratos* em *Imaginary Club.*

Após a análise dos aspectos materiais de *Imaginary Club* a análise pode seguir para a construção da sequência e da narrativa nesta obra. Como já mencionado anteriormente, este é o mais extenso dos seis livros analisados nesta dissertação. Apesar de sua extensão, o livro de Sieber mantém uma estrutura relativamente padronizada ao longo de toda a obra. A primeira imagem que nos é apresentada, já na capa do livro, introduz o tema principal da obra: o retrato da cultura jovem ao redor

do mundo. Após a apresentação do que será o assunto principal do livro temos uma pequena introdução: um prédio com a pintura de um rosto e uma porta, com o título do livro inserido sobre ela. Estas duas imagens podem ser consideradas como um convite de entrada na narrativa ou no *imaginary club* criado por Sieber para acomodar todos os seus personagens. Após esta pequena apresentação, o livro segue com uma uma estrutura similar por toda a sua extensão, intercalando retratos de jovens em fundo neutro (preto ou branco) e cenas de rua ou noturnas das metrópoles visitas por Sieber durante a produção do projeto. Há um ritmo forte de passagem de um tema para o outro dentro do livro com no máximo quatro páginas duplas de retratos e três páginas duplas de imagens de rua em sequência. Esta opção garante uma integração entre os dois eixos visuais, afastando a possibilidade de entendermos este como um livro de duas narrativas distintas.

Não há ao longo de *Imaginary Club* a distinção de capítulos ou blocos temáticos. As 417 páginas da publicação que são ocupadas por fotografias estão organizadas em um grande fluxo visual, sem uma preocupação direta com a construção de um fio narrativo, como explicita Oliver Sieber em sua entrevista para esta pesquisa:

> Ninguém realmente sabe como eu juntei estas imagens e seria um trabalho completamente diferente se fosse feito por outra pessoa. Não consigo explicar como alguém deveria trabalhar com estas imagens. Em nosso cérebro de artista tudo está muito próximo, então podemos fazer mudanças em centésimos de segundo. Este é um bom exemplo para a edição deste livro: há coisas acontecendo na minha mente que só estão acontecendo comigo e então eu não posso pedir que qualquer outra pessoa trabalhe comigo neste momento de edição se não este não seria mais meu livro de artista.[78] (SIEBER, 2017)

O improviso e a livre associação são aspectos importantes dentro da criação de Sieber e isto se faz claro na organização de *Imaginary Club.* Mais do que uma narrativa precisa, o autor se aproveita de um extenso acervo visual para construir seu mundo, dando força ao trabalho justamente pelo seu volume e repetição. Esta estratégia não é incomum na construção de tipologias. Em seu texto *The Order of Things*, Brian Wallis comenta sobre os variados recursos utilizados por artistas que

---

[78] Original: Nobody really knows how I have put these images together and it would be totally different if somebody else did it. I cannot really explain how somebody else should work with the images. In our artist brain everything is really close together, you can make changes in a hundred of a second. This is maybe a good example for the editing of this book: there are things happening in my mind that are only happening to me and so I can not ask anybody else to work with me in this moment, it wouldn't be my artist book anymore. Tradução do autor.

trabalham com tipologias, apresentando uma possível definição para este tipo de estratégia artística:

> Tipologias são categorias conceituais baseadas em ideias gerais utilizadas para organizadas um grande conjunto de informações. Estes grupos genéricos, ou tipos, podem ser conectados por um único atributo ou por várias características, e não necessariamente as mais importantes. Tipologias são (...) sistemas inventados, guias provisórios e interpretativos, que não são presos por leis empíricas ou categorias.[79] (WALLIS, 2015, p. 38)

A lógica exposta por Wallis em seu texto se encaixa perfeitamente na criação de Sieber. Sua tipologia de retratos está baseada em critérios definidos por ele, tanto em aspectos estéticos quanto temáticos, e ganham sua força por seu repetição, justificando a extensão até certo ponto exagerada deste livro. Em sua sequência visual Sieber deixa claro o protagonismo dos retratos, são eles os principais elementos deste *imaginary club*. As imagens em preto e branco atuam como respiros, como pausas dentro desta imensa coleção de retratos. O fato de todos os retratos estarem apresentados da mesma maneira no livro, ocupando o mesmo espaço na página, garante a manutenção de um mesmo valor para todas estas imagens. Ao contrário de livros como *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23], Hidden Islam, Karma* e *Illustrated People* não há em *Imaginary Club* uma construção intensa de sentido pela aproximação das imagens. Muito mais do que isso, se sente a construção de um fluxo visual, uma livre associação entre dois grandes grupos de imagens. Na sequência de oito páginas apresentadas abaixo (fig. 32) podemos perceber como os caminhos escolhidos por Sieber para organizar seu livro não buscam uma narrativa linear ou associações diretas entre páginas e imagens próximas.

Esta é a dinâmica que permeará todo o livro, abrindo de forma considerável a interpretação de seu conteúdo nas mãos do leitor. Em sua entrevista, Oliver Sieber comenta sobre esta relação:

> Eu acho que não há necessidade de entender o que eu estou fazendo, é como mandar uma obra de arte para o mundo e todos tem que lidar com ele à sua própria maneira. Mas, ainda assim, há uma curiosidade de expectadores e críticos em entender como um artista trabalha. No meu caso, criei um feed do twitter que é apresentado como forma de glossário no final do livro. Com esta informação

---

[79] Original: Typologies are conceptual categories based on the general ideas used to sort a large body of information. Such generic groupings, or types, may be tied to a single attribute or to several characteristics, and not even necessarily the most important ones. Typologies are (…) invented systems, provisional and interpretive guides, not bound by empirical laws or categories. Tradução do autor

> solta você pode criar novas associações para as imagens, baseado no que está escrito lá: títulos, locais, etc. Desta forma eu posso dar mais informações sem fixar uma ideia fechada no observador. Eu acredito que você deve lidar diretamente com a obra de arte, antes de ler muito sobre ela, deixando suas emoções e expectativas ajudarem a criar um sentido para estas imagens.[80] (SIEBER, 2017)

Apesar da presença constante nesta dissertação de livros que tem uma concentração profunda em sua sequência ou organização conceitual o livro de Oliver Sieber mostra que há espaço para uma criação fotográfica que não passa necessariamente por estes processos. Ao longo de sua entrevista fica clara a valorização da intuição e do improviso em sua criação artística. Este aspecto reforça uma positiva pluralidade dentro da criação fotográfica contemporânea, escapando de possíveis dogmas dentro deste campo criativo.

---

[80] Original: I think there's no need to understand what I am doing, it's how you send artwork into the world and everybody has to deal with it in someone's own way. But there's also a curiosity from viewers and critics to understand how the artist has worked. In my case I started a twitter feed that is presented as a glossary at the end of the book. With this loose information you can create new associations for the images, based in what is written there: titles, locations, etc. In this way I can give more information without fixing the viewer into one closed idea. I believe that you should deal directly with the artwork, before reading too much about it, letting your emotions and expectations help you to create meaning to these images. Tradução do autor.

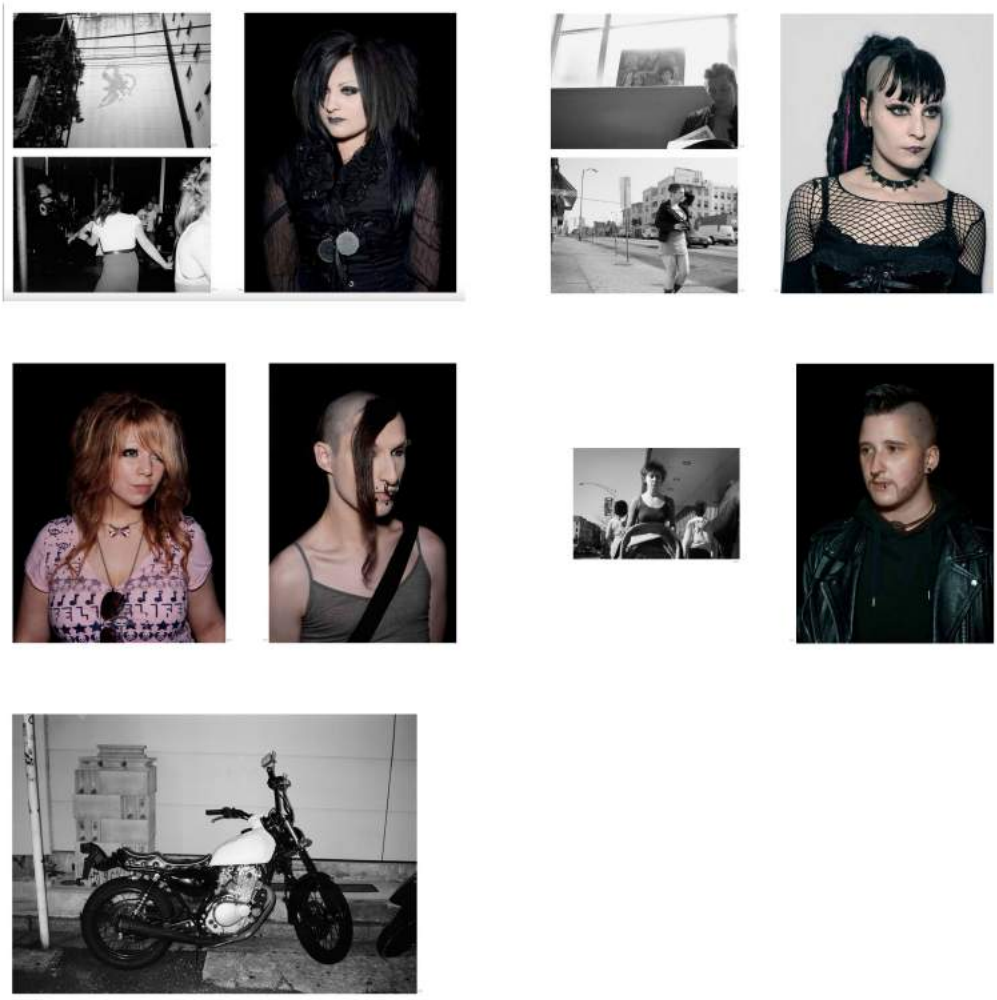


Figura 32 – Sequência em *Imaginary Club*

Como apontado anteriormente nesta análise de *Imaginary Club*, sua força se faz pela repetição, pelo desenvolvimento ao extremo de um conceito central. Portanto, para a análise poética/imagética desta obra me concentrarei em uma imagem como representação de sua categoria, no caso a tipologia de retratos presente no livro. Escolhi a imagem abaixo (fig. 33) por ela apresentar uma série de características de conteúdo que representam bem as questões colocadas por Sieber em sua tipologia. É marcante observar que, assim como em *Hidden Islam*, o projeto usa esta coleção visual como maneira de se engajar em um debate político, não como uma distração estilística (WALLIS, 2015), garantindo o registro e preservação visual de uma série de subculturas jovens.

A imagem em questão conta com aspectos importantes para a definição desta tipologia: apresenta seu personagem em um plano médio, o registrando da cintura para a cima, com um fundo neutro (preto, neste caso) e com o personagem olhando ao longe, nunca encarando a câmera. Este foi o padrão utilizado por Sieber na grande maioria dos retratos presentes no livro. Estas opções diminuem sua assinatura estilística e deixam claro para o observador que, mais do que apresentar uma técnica fotográfica refinada, o que importa nesta imagem é o personagem, o registro de suas características. Ao padronizar suas imagens, Sieber também garante que todos os seus retratos tenham um mesmo valor visual, sem criar hierarquias dentro de um livro que apresenta culturas tão distintas. Em *The Photograph As Contemporary Art,* Charlotte Cotton discute aspectos similares no capítulo *Deadpan*:

> O que ainda pode ser visto ao olhar as imagens deste capítulo é o aparente distanciamento emocional e controle por parte dos fotógrafos. A adoção de uma estética impassível leva a arte fotográfica para além do hiperbólico, sentimental e subjetivo. Estas fotografias podem nos engajar com assuntos emotivos, mas nossa noção sobre quais podem ser as emoções do fotógrafo não é o guia óbvio para entender o sentido destas imagens. A ênfase, portanto, é na fotografia como uma forma de ver além das limitações de uma perspectiva individual, uma forma de mapear a extensão das forças, invisíveis de um único ponto de vista humano, que governam o mundo natural feito pelo homem.[81] (COTTON, 2014, p. 81)

[81] Original: What can still be seen in a glance if one looks through the images in this chapter is the seeming emotional detachment and command on the part of the photographers. The adoption of a deadpan aesthetic moves art photography outside the hyperbolic, sentimental and subjective. These pictures may engage us with emotive subjects, but our sense of what the photographers' emotions might be is not the obvious guide to understanding the meaning of the images. The emphasis, then, is on photography as a way of seeing beyond the limitations of individual perspective, a way of mapping the extent of the forces, invisible from a single human standpoint, that govern the man-made natural world.

Figura 33 – Retrato presente em *Imaginary Club.*

Esta definição de Cotton para um estilo de fotografia impassível (*deadpan photography*) se encaixa perfeitamente na estratégia criada por Sieber para este livro. A subjetividade de seu processo se concentra na escolha de seu tema, na produção de suas imagens. Seu interesse pessoal ditou a aproximação a estas culturas, mas seu registro é o mais frio e objetivo possível. É com esta intensa objetividade que Sieber permite que vejamos além de sua fotografia e entendamos este como um estudo

cultural, como o registro de um tempo e grupo que jamais serão vistos das mesma maneira.

2.2.5 *You Haven't Seen Their Faces*, de Daniel Mayrit.

2015 volta a ser um ano completamente dominado pelos artistas europeus no *Photobook Awards*. O prêmio de melhor fotolivro de estreia é dado ao artista espanhol Daniel Mayrit por seu livro *You Haven't Seen Their Faces*[82]. Mayrit nasceu em Madrid em 1985 com formação em *Media Sciences* pela Universidade Complutense de Madrid e em Fotografia pela Universidade de Westminster. Atualmente, Mayrit atua como professor na *LENS Photography School*, em Madrid[83], além de ser professor convidado na *EFTI*, *Universidad de Navarra*, *Universidad Complutense de Madrid*, *HKU Utrecht*, *KABK The Hague* e *AKV-St. Joost Breda*. Sua produção artística se concentra nas tensões entre a imagem documental e ficção e como essa relação afeta a maneira com que o espectador se relaciona com cada imagem. Sua produção fotográfica tem uma relação direta com censura, poder e a construção de sentido em imagens apropriadas, questões fortemente presentes em seu livro de estreia. Nos últimos anos, seus projetos foram apresentados na China, França, Brasil, Guatemala, Espanha, entre outros, em diversos festivais de renome internacional, como o *Rencontres d'Arles* e *Kassel Photobook Festival*.

You Haven't Seen Their Faces[84] apresenta de forma sequencial imagens das 100 pessoas mais poderosas de Londres, de acordo com relatório anual da revista *Square Mile*. Mayrit buscou por imagens dos rostos destas 100 pessoas em uma série de fontes online e as editou, para que se aproximassem da estética de câmeras de vigilância. A criação do livro – e sua estética, consequentemente – são uma resposta a uma ação da polícia de Londres, detalhada por Mayrit no texto que apresenta o livro em seu site:

> Meses após os confrontos em Londres, a Polícia Metropolitana distribuiu panfletos que apresentavam jovens que presumidamente teriam participado dos confrontos. Imagens de qualidade muito baixa, quase amadoras, foram embutidas

---

[82] Um pdf do livro completo pode ser baixado em: http://chacobooks.com/previousprojects

[83] A Espanha, com iniciativas em Madrid, Barcelona e Valência se tornou um dos principais centros de estudos e produção de fotolivros na Europa. Como já apontado anteriormente, este processo se inicia, curiosamente com a crise econômica de 2008, que acaba por trazer uma série de inovações materiais, técnicas e narrativas na criação de fotolivros.

[84] O título da obra de Mayrit faz uma referência direta ao fotolivro *You Have Seen Their Faces*, de Margaret Bourke White, publicado em em 1937. O livro trata da extrema pobreza no sul dos EUA durante a grande depressão.

> com uma autoridade inquestionável, tanto pelo aparelho usado para produzi-las, quanto pela instituição distribuindo estas imagens.[85] (MAYRIT, 2015)

Com este processo, Mayrit borra as relações entre verdade e fotografia, além de transformar um processo criado para perseguir pessoas muito possivelmente inocentes em uma maneira de expor figuras que, para uma parte da opinião pública, estão ligadas à atual situação econômica global, como o próprio autor coloca na sequência de seu texto:

> As pessoas apresentadas aqui representam um setor que é discutivelmente visto pela percepção coletiva como altamente responsável pela atual situação econômica, mas ainda assim vive em um confortável anonimato. Portanto o conjunto de questões colocados seria do mesmo tipo: da mesma forma que não é possível saber se os jovens retratados pela polícia eram criminosos realmente, não podemos assumir que os indivíduos apresentados aqui são desonestos ou estão envolvidos em algum tipo de escândalo financeiro. A série se concentra, portanto, em como um determinado sistema de produção de imagens, como o de câmeras de segurança, determina a maneira com que os espectadores interpretam o contexto envolvendo as imagens.[86] (MAYRIT, 2015)

Através deste processo de construção narrativa Mayrit se conecta diretamente com uma linha de produção contemporânea que busca a construção de novos sentidos para fotografias e/ou tipos de imagens fotográficas. Algo que costuma chamar a atenção do júri do *Photobook Awards*, especialmente se considerarmos as premiações de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*, *You Haven't Seen Their Faces* e *Illustrated People*, ganhador do prêmio de melhor fotolivro em 2015.

Os aspectos materiais da publicação de Daniel Mayrit são consideravelmente simples. O livro é preso por três parafusos dourados em sua parte superior e deve ser visto de maneira vertical, não horizontal como na maioria dos livros. Estes três parafusos podem ser retirados para que o leitor retire imagens de dentro do livro e faça delas o que bem entender, como avisa o texto na capa do livro (fig. 34). Desta

---

[85] Original: Months after the London Riots the Metropolitan Police handed out leaflets depicting youngsters that presumably took part in riots. Images of very low quality, almost amateur, were embedded with unquestioned authority due both to the device used for taking the photographs and to the institution distributing those images. Tradução do autor.

[86] Original: The people here featured represent a sector which is arguably regarded in the collective perception as highly responsible for the current economic situation, but nevertheless still live in a comfortable anonymity. Hence the set of questions raised would be of the same sort: In the same way that we cannot possibly know if the youngsters portrayed by the police are actually criminals, we can not assume either that the individuals here featured are dishonest or have any involvement in the current banking scandals. The series focuses therefore on how a given image-production system such as surveillance cameras determines the way the spectators interpret the context surrounding the images. Tradução do autor.

forma, *You Haven't Seen Their Faces* é um convite para ação. Seu valor se dá mais em sua proposta política e no convite para uma performance criativa do que como um objeto de arte. Este é o primeiro caso deste tipo de lógica entre os livros estudos nesta dissertação e, de certa forma, uma decisão surpreendente por parte do júri.

A impressão e a escolha de papel são bastante simples neste projeto. Todas as opções materiais parecem encaminhar o livro para um objeto mundano, que poderia estar sendo distribuído em uma passeata contra ou bilionários presentes em suas páginas ou a favor dos jovens perseguidos pela polícia. Seu papel, que lembra em cor e textura um papel kraft e sua baixa qualidade de impressão me parecem pensados para corroborar esta estratégia de guerrilha em que o livro está envolvido. Mayrit comenta sobre a eficiência da proposta de direção de arte ou ser perguntado sobre qual seria o elemento mais importante deste projeto:

> Provavelmente é a união de tudo. O fato de todos os elementos, mensagem e forma, estarem caminhando lado a lado. Você não poder desassociá-los é a parte mais importante deste livro. O design e as imagens parecem ter sido feitas um para o outro.[87] (MAYRIT, 2017)

Esta união entre direção de arte e fotografia é um dos pontos de sucesso desta publicação e, como aponta a entrevista concedida pelo autor, esta questão foi percebida como um dos principais elementos deste projeto. Como já mencionado anteriormente, este livro é um convite para ação e os desejos de seu autor são diretamente explicitados no texto presente na capa do livro. Após esta capa/convite, seguem, de maneira ininterrupta, 100 imagens, que apresentam os rostos dos personagens centrais deste livro. Todas as imagens tem um enquadramento fechado, tomam toda a página (sangradas) e contam com algum tipo de intervenção sobre elas, como rabiscos e anotações (fig. 35). Ao final desta sequência de imagens, o livro apresenta um texto (o mesmo que está presente no site do artista e destacado nesta dissertação), um índice (fig. 36), apontado o nome e a função de cada um dos retratados, além de um mapa que apresenta o local dos escritórios de cada uma destas pessoas (fig. 37). Todos estes pontos indicam um processo de georreferenciação possibilitado pela era digital e auxiliam na construção da sensação de vigilância presente ao longo de todo o livro, o colocando como uma obra que, por mais que

---

[87] Original: probably everything together. The fact that everything together as a whole, message and form, going hand in hand. You can't dissociate them is the most important part of the book. The design and the images seem to have been made for each other. Tradução do autor.

ainda se valha de um suporte analógico, está profundamente ligada às tecnologias digitais.

Figura 34 (capa de *You Haven't Seen Their Faces*)

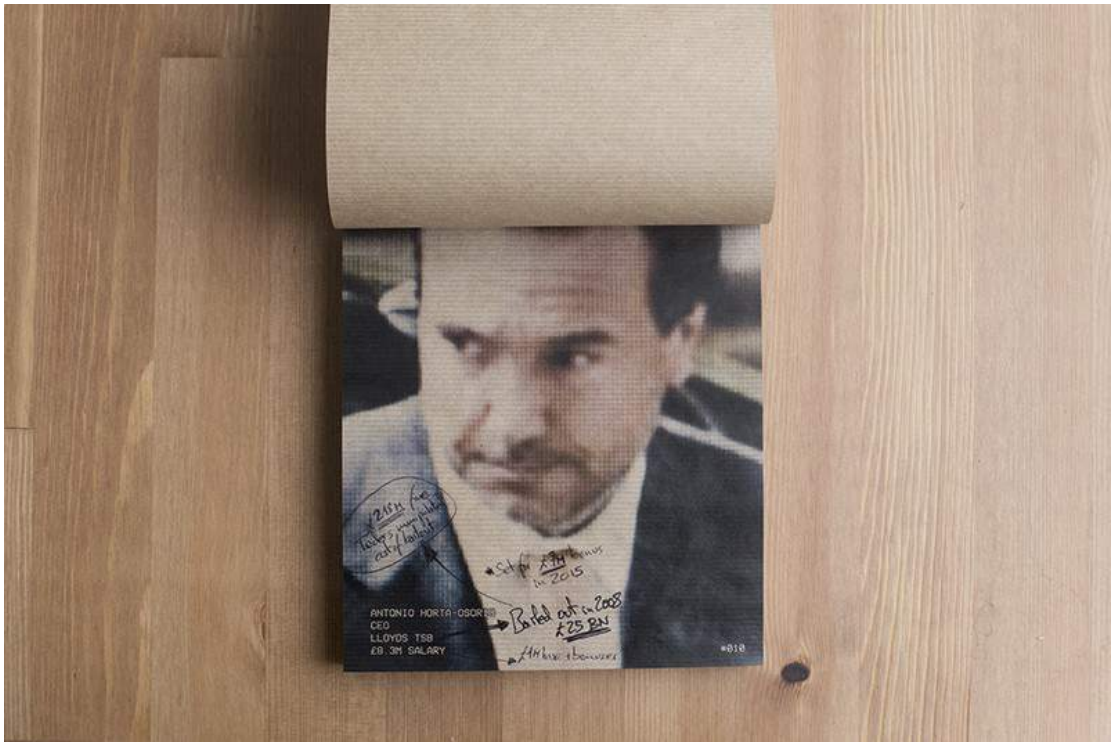


Figura 35 (exemplo de imagem presente no livro)

Figura 36 (índice presente no final do livro)

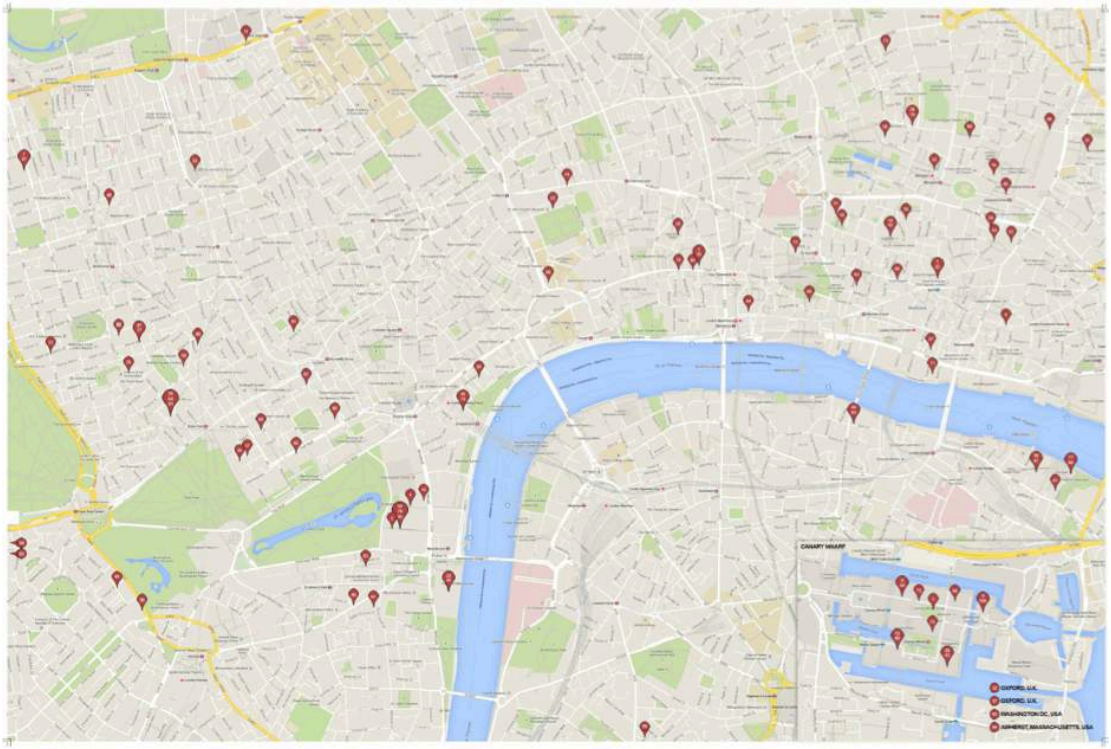


Figura 37 (mapa presente no final do livro)

A estrutura extremamente simples de encadeamento de imagens em *You Haven't Seen Their Faces* é algo pouco usual no cenário de fotolivros. Dentro da produção contemporânea na área, a maneira com que as imagens são encadeadas é considerada uma das principais ferramentas expressivas dentro do meio em questão. Gerry Badger afirma que, no fotolivro, a soma é sempre maior do que as partes (2004), fazendo referência direta ao poder da sequência na construção da narrativa fotográfica. Além de Badger, o teórico americano Tate Shaw também destaca a importância da sequência na construção de um fotolivro:

> A maneira com que imagens e texto se conectam para formar narrativas é crítica para a sequência fotográfica. Uso o termo conectar em um sentido conceitual, como imagens se unem mentalmente umas às outras ou a um texto. Sequências fotográficas combinam imagens em uma ordem específica para criar um contexto para que o significado entre as imagens possa ser inferido.[88] (SHAW, 2012, p. 1)

Seguindo a lógica destes autores, a maneira com que as imagens são dispostas em sequência dentro de um livro é tão importante quanto o conteúdo das fotografias em si. Desta forma, o sequenciamento de imagens é uma ferramenta indissociável da criação de fotolivros. Nesta mesma linha, o professor e fotógrafo americano Nathan Lyons destacava o poder da sequência de imagens décadas atrás, como apresenta Inês Bonduki em seu mestrado pela USP:

> Enquanto Szarkowski entendia que o maior potencial da linguagem dava-se através da imagem isolada, e defendia uma análise com princípios formais rígidos e descolada de qualquer contexto, Lyons defendia que as diversas formas de contexto – como as outras imagens do trabalho, a obra do fotógrafo e o contexto sociocultural em que estava envolvido - eram parte fundamental da análise de um trabalho fotográfico. (...) No sentido da valorização do contexto em que a imagem estava inserida, Lyons desenvolveu, desde o início de sua atividade professional, pesquisa voltada às possibilidades de articulação entre as imagens de forma a construir discursos visuais para além da imagem isolada. (BONDUKI, 2015, p. 17)

Em *You Haven't Seen Their Faces* a sequência é – como em qualquer livro – um fator presente, mas diferentemente da maioria dos fotolivros, ela não foi pensada

---

[88] Original: The way images and texts bind together to form narratives is critical to a photographic sequence. I'm using the word binding in the conceptual sense, how images mentally link to one another or to a text. Photo sequence combines images in a specifi c order to create a context for meaning to be inferred between the images. Tradução do autor.

pelo autor, mas sim construída por um fator externo, como o próprio Daniel Mayrit explica em sua entrevista para esta dissertação:

> Eu não queria escolher quem estaria ou não no livro, porque isto seria muito arbitrário. Levei algum tempo para decidir como resolveria este problema, até que a revista (Square Mile) chegou às minhas mãos através de um amigo. Foi de certa maneira a chave para abrir o projeto. (...) (Em relação à sequência de imagens no livro) Nenhum tempo foi dedicado a isto. O livro é construído com uma lista, de 1 a 100, e esta lista foi pega de uma revista, publicada anualmente. A edição já havia sido feita para nós. Ela tinha que ser de 1 a 100, nesta ordem, com estas pessoas específicas. Nós não podíamos mexer nesta edição/sequência. [89] (MAYRIT, 2017)

Este fator reforça o ponto apresentado por Mayrit sobre qual seria o elemento mais importante de seu livro. Ao não colocar nenhum elemento criativo na construção da sequência de imagens de seu livro, outros aspectos da obra ganham destaque, como seu conceito e direção de arte. Apesar de ter uma sequência pré-estabelecida, o ritmo dado às imagens – fator essencial no processo de construção de uma sequência visual – ainda foi uma preocupação dentro do processo criativo de construção de *You Haven't Seen Their Faces*:

> Nós tivemos um problema com isto no começo. Eu já tinha trabalhado com estas imagens antes de saber que faria um livro a partir delas, então nós já tínhamos as imagens. O problema que nós tínhamos com isso era que as imagens eram muito similares, em termos de forma e qualidade: era todas imagens de rostos pixelados. Nós não podíamos simplesmente colocar isto no livro porque ele ficaria muito tedioso, ninguém passaria por todas as 100 imagens se todas fossem iguais. Foi neste momento que decidimos adicionar os rabiscos e anotações às imagens. É isto que dá ritmo ao livro. Se não ritmo, é o que fazer com que ele continue interessante, dando mais informações para o leitor sobre as pessoas que ele está vendo.[90] (MAYRIT, 2017)

---

[89] Entrevista concedida em inglês. Trecho original: I didn't want to choose who would go to the book and who wouldn't, because that would be very arbitrary. It took me some time to decide how I was going to solve that problem, until this magazine came to me by a friend of mine. It was the key that sort of opened up the project. (…) (regarding sequence) No time at all was devoted to that. The book is constructed around a list, from 1 to 100, and that list was taken from a magazine, published every year. The edit was already done for us. It had to be from 1 to 100, in that particular order, with those particular people. We couldn't mess around with the edition. Tradução do autor.

[90] Entrevista concedida em inglês. Trecho original: We had a problem with this at beginning. I worked with the images before I knew I'd make a book out of them, so we already had the images. The problem we had with this was that the images are very similar, in terms of quality and form: they are all pixelated faces. We couldn't just put that on the book because it would make it very flat, no one would look through the 100 images if they were all the same. That's when we decided to add the scribbles and annotations to the images. That's what gives rhythm to the book. If not rhythm, it's what keeps it interesting, giving more information to the reader about the people he's seeing. Tradução do autor.

Apesar de pouco usual em termos de processo de construção e sequência, *You Haven't Seen Their Faces* mostra como este processo estrutural é comum aos fotolivros, com variados níveis de interesse e complexidade. Seu sucesso está em encontrar quais são os pontos centrais que carregam sua narrativa adiante, notadamente seu design e conceito. Dentro de um processo tão automatizado de criação a construção de uma proposta narrativa forte se torna essencial para o bom desenvolvimento do livro. No caso de o de uma proposta narrativa forte se torna essencial para o bom desenvolvimento do livro. No caso de *You Haven't Seen Their Faces* este resultado é alcançado justamente pela coerência estrutural presente no livro. Há, em alguns momentos, uma lógica científica para a organização e apresentação do material presente no livro. Apesar disto, o autor entende que há uma necessidade de se construir um ritmo visual para esta narrativa que, por sua vez, atua como uma sequência fotográfica tradicional, responsável por criar nuances e movimentos dentro do ritmo. Ao analisarmos a progressão de imagens dentro do livro é possível perceber algumas sutis variações estéticas nas imagens que permitem que algum ritmo seja construído para esta tipologia de retratos. Há uma mudança de textura entre as imagens de cada personagem e, ocasionalmente, há uma imagem em preto e branco (fig. 38).

Além deste fator também é perceptível a inserção de novos elementos gráficos e novas cores com o passar do livro. Há como base o uso de tinta preta e as anotações ficam restritas ao canto direito de cada página. Com o seguir do livro aparecem anotações em vermelho (fig. 39), que ocupam um espaço maior de cada página, e garantem um crescimento de intensidade para o livro, mesmo que de forma sutil. Este elementos permitem não só que o leitor ganhe informações sobre os personagens que ele vê com o passar das páginas mas também permite que haja alguma variação entre as imagens, escapando de criar uma obra previsível em sua lógica visual.

Figura 38 – Sequência de imagens em *You Haven't Seen Their Faces*

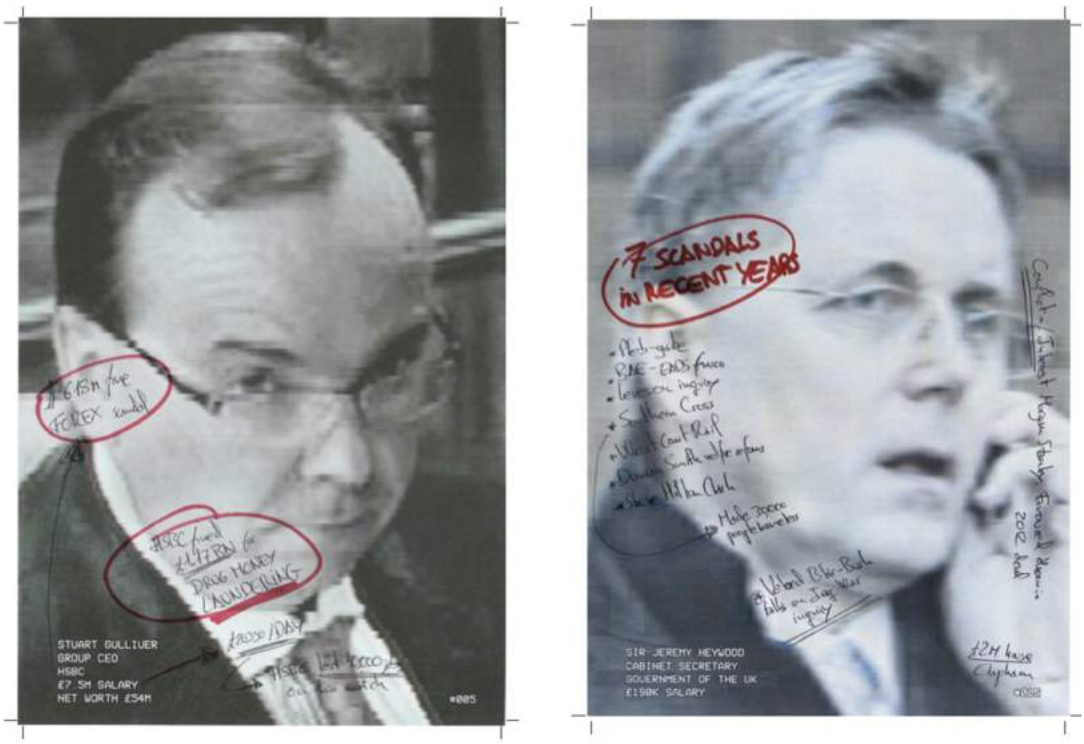


Figura 39 – Anotações em vermelho e azul nas páginas de *You Haven't Seen Their Faces*.

Se a análise da estrutura narrativa e de sequência de *You Haven't Seen Their Faces* não nos oferece muito elementos para a discussão em torno desta obra uma observação mais detalhada do processo de criação de suas imagens pode elucidar este problema. Apesar de todas as imagens do livro serem essencialmente iguais há no gesto de escolha deste conteúdo e de sua origem um importante processo para entender os caminhos criativos escolhidos por Daniel Mayrit. Como primeiro ponto para comentar este processo apresento a argumentação de Wolukau-Wanambwa publicada no texto *The Photobook and The Archive* no *Photobook Review*:

> Se o acúmulo é típico das fotografias, sua circulação e transformação não são menos intrínsecas à sua natureza. Elas migram da baixa resolução da internet para a impressão halftone dos jornais para as cópias de emulsão de prata de 42 por 78 polegadas; elas entram em novos sistemas de coleção e reavaliação, escapando das páginas de fotonovelas para cartões de memória para as superfícies sem revestimento de fotolivros, apenas para serem arquivadas novamente. A fotografia única, ou o arquivo original, eventualmente vive em uma multiplicidade de formas. O volume de imagens fotográficas no mundo prova, como Adrian Searle escreveu, 'como nós gostamos de ver, olhar nos leva onde quiser, que nós continuamos olhando.' Assim, é através da considerada articulação do fotolivro

> de arquivo que nós somos capazes de olhar novamente para a nossa história de como vemos o mundo.[91] (WOLUKAU-WANAMBWA, 2016, p. 2)

Daniel Mayrit lida justamente com a ideia de construção e posterior transformação de um arquivo de imagens. Ao definir sua lista de personagens ele passa a buscar por suas fotografias e criar um acervo visual de cada uma destas figuras para, então, aproximar a estética destas imagens à de uma câmera de segurança. Com este gesto ele reenquadra estas pessoas de poder em um local de maior vulnerabilidade, vigiados pelas câmeras tão atentas aos rostos de jovens de classes sociais mais baixas que as suas. Ao organizar o livro como um arquivo, Mayrit nos permite voltar a ele constantemente e revisitar seu sentido, entender como era organizada econômica e politicamente a sociedade britânica neste período do século XXI. Além disso, Mayrit lida diretamente com a lógica do arquivo imagético apresentada por Allan Sekula em *Reading an Archive: Photography between labor and capital*:

> Arquivos, portanto, constituem um *território de imagens*: a unidade de um arquivo é imposta, em primeiro lugar, pela propriedade. Estejam as fotografias de um arquivo a venda ou não, a condição geral dos arquivos envolve a subordinação de uso à lógica de troca. Assim as fotografias de um arquivo não estão apenas *literalmente* a venda, mas seu sentido está aberto para disputa.[92] (SEKULA, 2002, p. 444)

Em um primeiro momento Mayrit perverte a lógica de propriedade do arquivo ao se apropriar de imagens públicas de sua lista de personagens. Com este processo ele ganha acesso livre para construir o seu arquivo visual, livre de restrições econômicas ou proprietárias. Em um segundo momento, ele lida com a lógica de

---

[91] Original: If it is typical of photographs to accumulate, their circulation and transfor-mation are no less intrinsic to their nature. They migrate from the low resolution of the Internet to newsprint halftone to 42-by-78-inch gelatin-silver prints; they enter new systems of collection and revaluation, eloping from the pages of pulp novels to memory sticks to the uncoated surfaces of photobooks, only to be archived all over again. The single photograph, or the original file, eventually lives on in a multiplicity of forms. The volume of photographic images in the world proves, as Adrian Searle has written, "just how much we like to look, that looking drives us where it will, that we keep on looking." Thus, it is through the considered articulation of the archival photobook that we are able to look again at our history of seeing the world. Tradução do autor.

[92] Original: Archives, then, constitute a *territory of images*: the unity of an archive is first and foremost that imposed by ownership. Whether or not the photographs in a particular archive are offered for sale, the general condition of archives involves the subordination of use to the logic of exchange. Thus not only are the pictures in archives often *literally* for sale, but their meanings are up for grabs. Tradução do autor.

construção de sentido abordada por Sekula em seu texto. Ao criar este novo arquivo, Mayrit pode construir o sentido que bem entender para as imagens utilizadas nele. É desta forma que sua lógica de trabalho se completa e ele pode aproximar política e esteticamente estes bilionários ingleses dos jovens perseguidos pela política britânica. Todo o processo criativo empregado pelo autor dá uma unidade muito forte para este projeto que consegue, apesar da aparente simplicidade visual e narrativa, construir um projeto de muitas nuances e de uma força política marcante.

2.2.6 *Illustrated People*, de Thomas Mailaender.

Thomas Mailaender foi o vencedor da principal categoria do *Photobook Awards* em 2015. Seu trabalho, ligado à fotografia vernacular e à violência, criou uma conexão direta com o outro vencedor de 2015, Daniel Mayrit, algo que parece indicar uma certa linha curatorial nas escolhas do júri naquele ano. Mailaender é um artista visual francês que trabalha entre Paris e Marselha. Sua produção visual tem um apreço especial pela fotografia vernacular e sua relação com outras áreas de expressão, como a colagem, pintura e performance. Sua produção já foi destaque em diversas exposições e salões europeus e atualmente Mailaender é representado pela galeria *Roman Road* e tem seus livros publicados pela *RVB Books*.

Illustrated People[93] (fig. 40) é um dentre vários livros criados pelo artista francês na segunda década do século XXI. Sua produção tem um apreço forte pela irreverência, pela violência e pelo uso de imagens vernaculares e de arquivos fotográficos. O livro ganhador do *Photobook Awards* foi criado graças a um período de residência no *Archive of Modern Conflict*[94] e tem como base o imenso arquivo de imagens disponibilizado pela organização britânica. No site da editora responsável pelo fotolivro, *RVB Books*, podemos encontrar o seguinte texto:

> *Illustrated People* é a tradução em livro de uma performance realizada por Thomas Mailaender. Selecionando 23 negativos da coleção do *Archive of Modern Conflict*, ele os aplicou à pele de modelos antes de projetar sobre eles uma poderosa luz UV, imprimindo assim uma imagem fugaz na superfície da pele. Mailaender então fotografou cada um de seus modelos antes que o sol fizesse a imagem desaparecer. Este livro conta com as fotografias resultantes combinadas com uma série de documentos fotográficos encontrados na coleção do *AMC*.[95] (“Illustrated People - Thomas Mailaender”, 2015)

Do texto disponibilizado pela *RVB* me parece marcante a conexão direta entre fotografia e performance no trabalho de Mailaender. Esta interdisciplinaridade será

---

[93] O fotolivro pode ser visto na íntegra neste link: https://vimeo.com/116053837

[94] Criado no início dos anos 90 na Inglaterra, o arquivo mantém um acervo ligado à história da guerra, com fotografias, documentos e manuscritos. Além de preservar este material o *AMC* atua também como editora e espaço para exposições.

[95] Original: “Illustrated People” is the translation into book form of a performance by Thomas Mailaender. Selecting 23 original negatives from the Archive of Modern Conflict’s collection, he applied them onto the skin of models before projecting over them a powerful UV lamp and thus imprinting a fleeting image onto the skin’s surface. Maileander then photographed each of his models before the sun made the image disappear. This book comprises the resulting shots combined with a series of photographic documents found in AMC’s collection. Tradução do autor.

um ponto importante na estruturação do livro e no seu impacto como narrativa visual. Outro fator a ser observado é a construção de dois conjuntos distintos de imagens que serão posteriormente intercaladas: as imagens do arquivo do *AMC* e as imagens das performances com as fotografias queimadas na pele dos modelos.

Figura 40 – Capa de Illustrated People, de Thomas Mailaender

Os aspectos materiais de *Illustrated People* são utilizados de maneira muito precisa para potencializar a construção narrativa do livro. A publicação tem 22x32 cm, 128 páginas e 25 fotografias produzidas por Mailaender e 57 fotografias do arquivo do AMC. O livro tem capa mole e conta com uma sobrecapa plástica de cor vermelha, um dos primeiros elementos de destaque neste objeto. A capa plástica que envolve o livro esconde a "tatuagem" feita por Mailaender no punho em riste apresentado na capa. Desta forma, a sobrecapa possibilita a percepção do gesto primordial deste trabalho, de queimar fotografias na pele de modelos. Ao retirar a capa se revela a

imagem queimada (fig. 41), com a capa se cria a sensação de um momento prévio, de calor intenso, vermelho como o plástico que a compõe.

Figura 41 – Imagem da capa sem a proteção plástica vermelha

A escolha do papel também é de grande importância para a construção narrativa deste livro. A participação da RVB no processo de produção e do livro e o desenvolvimento de uma solução gráfica que passasse pelo uso de dois papéis diferentes é um dos pontos apresentados por Matthieu Charon, em entrevista realizada em Novembro de 2017 na sede da editora:

> A principal [função da editora na realização do projeto] foi a fabricação do livro, principalmente pela questão do papel que tem uma frente e um verso diferentes e pensar a encadernação, a capa plástica, etc. Thomas tinha esta ideia de trabalhar

> com dois papeis, um brilhante para as imagens em cor e um matte para as imagens em branco e preto. Isto foi resolvido com o uso do papel chromolux. A capa, com o plástico vermelho, também veio do Thomas. A ideia de que o vermelho elimina o vermelho e que, dessa forma, não se veria a tatuagem na imagem da capa.[96] (CHARON, 2017)

Com a solução encontrada com o papel chromolux, que permite um acabamento em cada face, o livro encontra uma apresentação material mais simples, sem a necessidade de dois papéis diferentes, mas que contempla a ideia do artista. Esta resolução prática e que contribui para o desenvolvimento narrativo e material do projeto gráfico é uma marca de um bom trabalho de editoração e produção, marcando a qualidade dos projetos desenvolvidos pela *RVB*.

Esta dupla apresentação do papel (fig. 42), ora brilhante, ora extremamente fosco, cumpre duas funções dentro deste livro: primeiramente, com esta escolha material os dois "tipos" de imagens presentes no livro são facilmente separáveis. Os registros das performances, com a pele queimada dos modelos, é apresentada na face brilhante do papel enquanto as imagens do arquivo do *AMC* são apresentadas em seu lado fosco. Em um segundo momento, o brilho do papel ajuda no destaque da pele dos modelos, fazendo menção ao ardor da pele e ao uso da luz para a realização da performance: graças ao acabamento brilhante, os reflexos são muito mais presentes, criando pontos de luz na página do livro. Neste mesmo sentido a ausência de brilho e o baixo contraste presente nas páginas que apresentam imagens de arquivo ajudam a transmitir sua temporalidade e a separá-las ativamente das fotografias dos modelos e suas peles queimadas. Sobre as escolhas materiais de *Illustrated People* Thomas Mailaender comenta que:

> A ideia era ter a performance sobre os corpos e também uma espécie de viagem através do arquivo no qual eu estava imerso por um ano. Sobre a forma, eu gostava muito da ideia de trabalhar sobre diferentes materiais e que este trabalho pudesse também criar diferentes momentos para o projeto. (...) Todas as imagens do arquivo foram tratadas para ter uma ausência de contraste e representar uma espécie de memória deste arquivo e elas são colocas em uma relação bastante

---

[96] Original: Le principal a été la fabrication du livre par la question du papier qui a un recto et un verso diffèrent et faire la reliure, le plastique, etc. Thomas avait cette idée de double papier, la brillance pour les images en couleur et le matte pour les images noir et blanc. Ça a été résolu avec le papier chromolux que on a utilisée. La couverture, avec le plastique rouge, a venu de Thomas aussi. La idée que le rouge élimine le rouge et que comme ça se ne verrait pas le tatouage a la image de couverture. Tradução do autor.

> frontal com as imagens vermelhas, potentes, de queimaduras em papel brilhante.[97] (MAILAENDER, 2017)

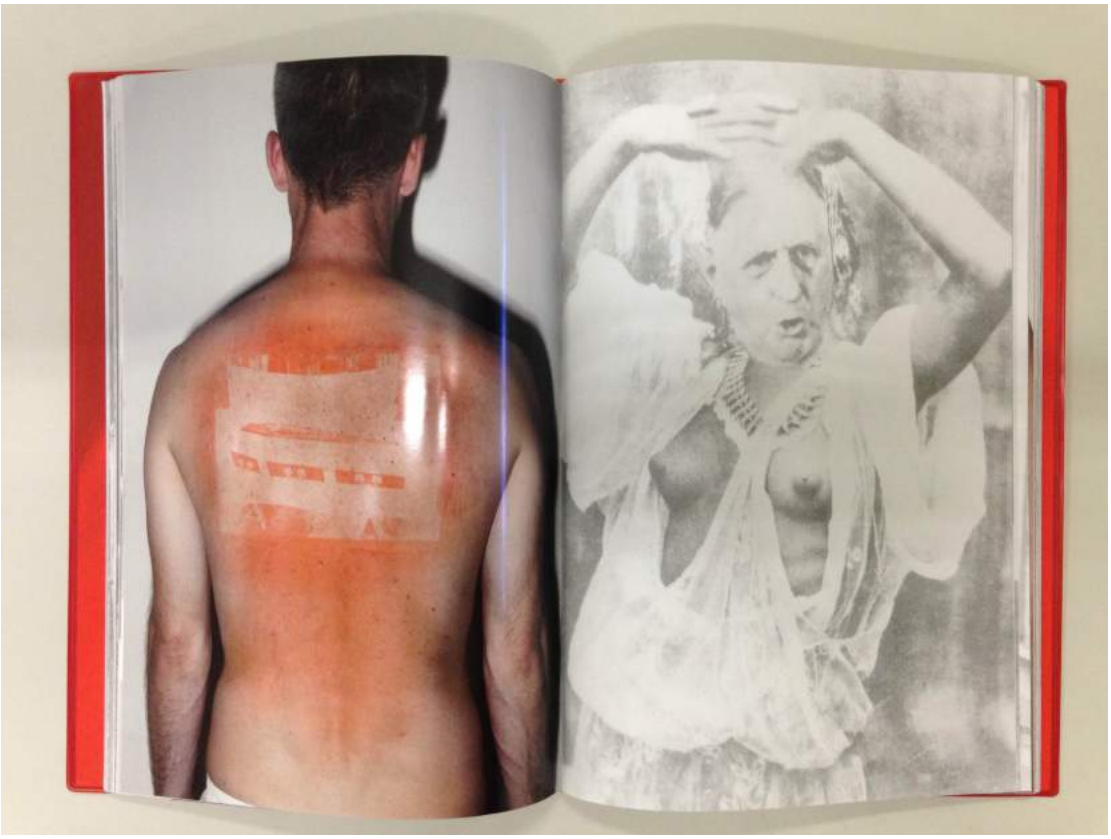


Figura 42 – Tipos de acabamento para o papel presente em *Illustrated People*, fosco na página da direita e brilhante na página da esquerda.

Deste trecho do depoimento de Mailaender me parece interessante destacar o desejo de construir uma direção de arte que colabore para o desenvolvimento narrativo da obra. A escolha dos papéis e da oposição entre as imagens de performance e as imagens de arquivo são essenciais para a boa transmissão da

[97] Original: L'idée c'étais d'avoir la performance sur les corps et aussi un espèce de voyage a travers de l'archive dans la quelle je m'avais immerger pendant une année. Sur la forme, j'aimais beaucoup travailler sur diffèrent matière et que se travaille de matière puisse aussi donner des diffèrent moment pour le projet. (…) Toutes les images de l'archive on été traité pour avoir une absence de contraste et représenter une espèce de mémoire de cette archive et elles son mise en relation très frontale avec les images très rouge, très puissante de brulure sur un papier glacée. Tradução do autor.

narrativa de *Illustrated People*. Assim se percebe que o desenvolvimento de um fotolivro de qualidade não passa apenas pelas fotografias, mas também pela sua direção de arte, edição e finalização.

A paginação (fig. 43) de *Illustrated People* é bastante simples, apresentando todas as imagens sangradas, ocupando a totalidade das páginas. Há páginas duplas que contam com duas imagens verticais, páginas duplas que contam com uma imagem horizontal e páginas duplas que contam com mosaicos compostos por imagens do *Archive of Modern Conflict* que se aproximam ou por tema ou por origem. O fato das imagens ocuparem a totalidade de cada página e a dimensão consideravelmente grande do livro aumentam o impacto de cada fotografia, destacando seus temas, primordialmente de sexo e violência. Esta imposição das fotografias faz com que o leitor se veja obrigado a mergulhar em cada uma delas, a estar próximo de temas que são sensíveis e, dependendo do ambiente e do leitor, tabus.

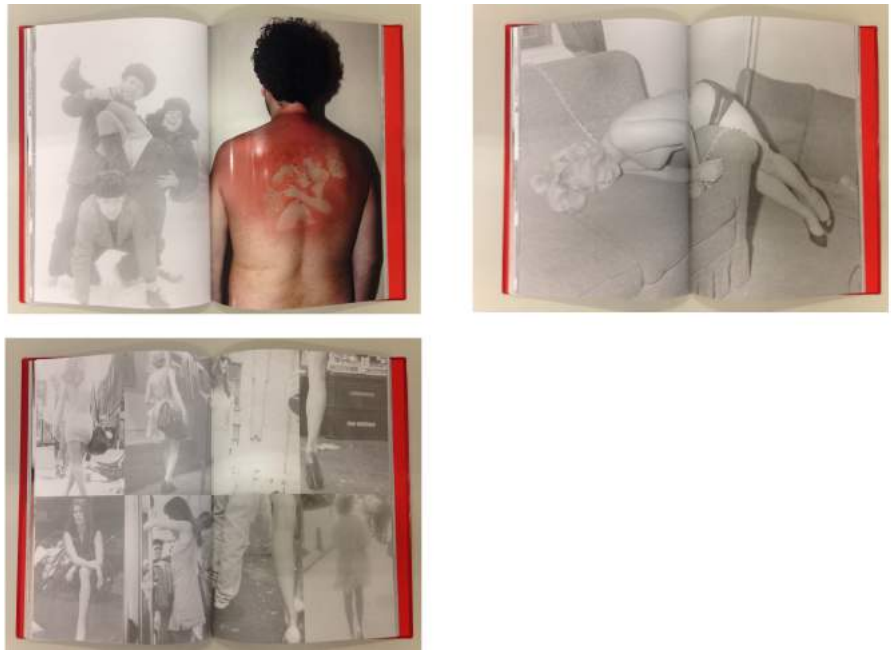


Figura 43 – tipos de paginação em *Illustrated People*

O livro de Thomas Mailaender não conta com nenhum texto interno à obra. Não há indicação de título ou de autor na capa, lombada, quarta capa ou no interior do livro. Toda e qualquer informação textual é obtida por um livreto que vem acomodado na capa plástica que envolve o livro (fig. 44). Nele se apresenta o título do livro, do autor e das editoras (*RVB Books* e *Archive of Modern Conflict*). Além destas informações o livreto também traz legendas e referências a cada uma das fotos

utilizadas no livro, trazendo seu contexto original. A o final deste pequeno volume traz duas imagens que ilustram o processo de queima do negativo na pele dos modelos, uma que apresenta os negativos sobre uma mesa e luvas de algodão e outra que mostra uma modelo com o negativo aplicado à sua pele sob a luz UV responsável pela "tatuagem de luz" causada pelo artista.

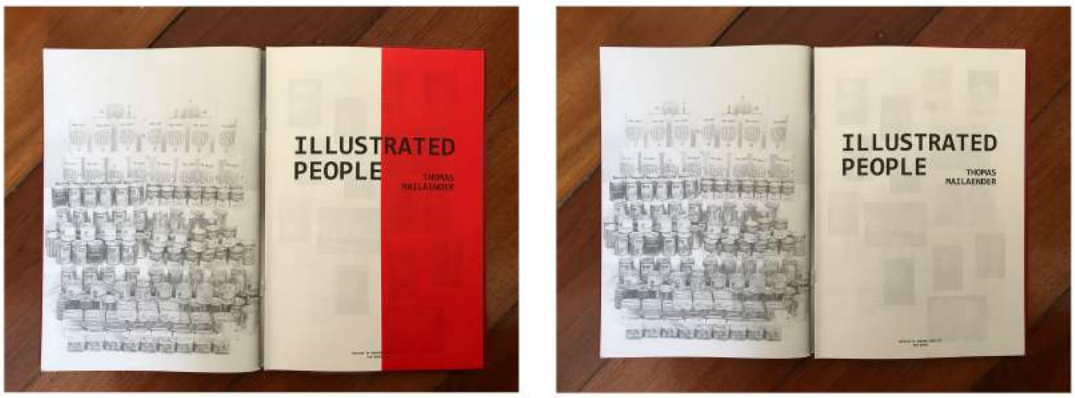


Figura 44 – Capa do livreto presente no final de *Illustrated People*

A ausência de informações de processo ou de um texto crítico dentro do livro indicam o desejo do autor e da editora de que este livro seja consumido de maneira mais livre, que o leitor seja responsável pela exploração da obra e pela busca de suas conclusões sobre o processo, narrativa e intensões do autor. A indicação visual da performance realizada por Mailaender é uma pequena dica para que o leitor entenda que este processo é central para o livro e por isso merece esta menção visual. O fato de o livreto estar acomodado ao final da publicação também é uma indicação de que Mailaender deseja que o leitor entre com o mínimo de informações prévias nesta jornada, vagando livremente pelo livro. Esta lógica se confirma em sua entrevista, realizada durante a *Paris Photo* de 2017:

> Quando eu faço um livro eu o faço muito rapidamente. Eu sei que há pessoas que trabalham várias vezes na edição, na construção de relações, etc. Eu gosto bastante do acaso e da intuição e gosto muito quando as coisas se encontram rapidamente. (...) Quando eu trabalho com imagens encontradas eu parto do princípio que as fotos em frente uma da outra devem fazer sentido mas que elas também poderiam ser embaralhadas e o trabalho continuaria a fazer sentido.[98]

[98] Original: Moi quand je fais un livre je le fais très rapidement. Je sais qu'il y a de gent que refasse les editing, que travaille les misé en relation, etc. moi j'aime bien le hasard et la intuition et j'aime bien quand les chose se rencontre très rapidement (…) Quand je travaille avec des photos trouvées je part du

Esta ausência de estrutura comentada por Mailaender é perceptível no livro. O caos presente nas imagens é de certa forma espelhado em sua sequência. Apesar de um certo desinteresse pelo processo de edição, Mailaender traz dois pontos importantes em sua fala. Primeiro, ele se preocupa que exista uma construção de sentido entre imagens próximas. Isto já aponta, mesmo que de forma não admitida, uma preocupação com a sequência e com a construção narrativa de seus trabalhos. Outro ponto é que, mesmo com a possibilidade de transformar todo o trabalho "bagunçando" sua ordem, a edição original de imagens permaneceria. Mesmo mudando a sequência, as imagens que fazem parte do trabalho seguem inalteradas. Sendo Mailaender o responsável por esta seleção, ele dita os limites das transformações possíveis em sua obra.

Após a análise material de *Illustrated People* podemos seguir para o processo de análise da estrutura geral e da sequência deste livro. Como já mencionado anteriormente, o livro não conta com um indicativo textual de sua narrativa ou jornada e o autor se vale justamente desta liberdade para construir sua estrutura. Dentro desta lógica, a escolha pelo acervo do *Archive of Modern Conflict* é bastante acertada já que Mailaender irá construir uma atmosfera guiada por sexo, violência e estranhamento, partindo de imagens de registro policial, guerras e conflitos. Desta forma, o autor pode discutir um dos pontos levantados por Allan Sekula em *The Body and The Archive:*

> Apesar dos relatos padrões liberais da história da fotografia, o novo meio não herdou e "democratizou" simplesmente a funções de honra do retrato burguês. Nem a fotografia policial recebeu uma função simplesmente de repressão, apesar de ser tolice discutir que a função da fotografia policial era de alguma maneira mais ideológica ou positivamente instrumental do que negativamente instrumental. Mas, de um modo mais geral e disperso, servindo para introduzir o princípio panóptico à vida cotidiana, a fotografia fundiu as funções de honra e repressão. Todo retrato implicitamente se coloca em uma hierarquia social e moral.[99] (SEKULA, 1986, p. 10)

---

principe que les photos une en face de l'autre font sens mas d'une autre manière on peut presque mélanger ça et le travaille continuerais a avoir du sens. Tradução do autor.

[99] Original: Notwithstanding the standard liberal accounts of the history of photography, the new medium did not simply inherit and "democratize" the honorific functions of bourgeois portraiture. Nor did police photography simply function repressively, although it is foolish to argue that the immediate function of police photographs was somehow more ideological or positively instrumental than negatively instrumental. But in a more general, dispersed fashion, in serving to introduce the panoptic principle into daily life, photography welded the honorific and repressive functions together. Every portrait implicitly took its place within a social and moral hierarchy. Tradução minha.

Mailaender perverte o sentido e o peso original das imagens, sejam elas de repressão, honra ou registro, e as transforma em partes da sua violenta e sexual história, construída ao longo das páginas de *Illustrated People*. Ao usar estas imagens, Mailaender dá mais força à sensação de absurdo construída pelo livro. Todas essas fotografias foram catalogadas e preservadas por um arquivo oficial, por mais estranhas, pesadas ou diretas que sejam e agora encontram nova casa neste fotolivro.
Ao contrário de alguns dos fotolivros analisados nesta dissertação, a estrutura narrativa de *Illustrated People* não se apresenta de forma tão direta, construindo uma sequência em que frases de sentido são criadas, mas não há um grande arco narrativo a ser analisado. Há no livro, uma indicação de transformação, de jornada, apresentada, especialmente, pelas duas imagens de guarda. Na primeira, vemos um homem de olhos fechados, na segunda – que se torna a última imagem a ser vista no livro - um homem, com o mesmo enquadramento, de olhos abertos. Este paralelo visual indica a noção de transformação e passagem de tempo, apontando que, inevitavelmente, há uma jornada a ser percorrida durante o contato com este livro. Em seu texto *It's Narrative, But Not As We Know It* Gerry Badger discute algumas das possibilidades narrativas dentro do fotolivro e suas estruturas mais comuns. Entre elas, Badger aponta a importância da narrativa de jornada neste campo

> Porque ela espelha o jeito com que as fotografias foram feitas, uma das formas narrativas mais populares para o fotolivro é a jornada. Muitos fotógrafos viajam para fotografar e alguns dos mais conhecidos fotolivros adotaram o modelo de jornada, especialmente nos EUA, no qual a *road trip* parece ser um rito de passagem quase obrigatório para jovens fotógrafos americanos.[100] (BADGER, 2014, p. 2)

Não há uma indicação direta de jornada ou da transformação de um protagonista em *Illustrated People*, mas a sensação de transformação e de um caminho percorrido estão presentes no livro, pela transformação de elementos, deslocamento espacial nas imagens e pelas guardas, que mostram o abrir e fechar dos olhos de um homem não identificado. Outro ponto interessante feito por Badger diz respeito à construção da sequência em um fotolivro

---

[100] Original: Because it mirrors the way in which photographs are taken, one of the most popular narrative forms for the photobook is the journey. So many photographers take trips to photograph and some of the best-known photobooks have adopted the journey model, especially in America, where the road trip seems an almost obligatory rite of passage for young American photographers. Tradução do autor.

> O sequenciamento é geralmente uma processo intuitivo, uma questão de tentativa e erro e muita contemplação, testando ideias conforme você progride. Algumas fotografias simplesmente parecem certas juntas, outras não. (...) Apesar de que, a totalidade do livro deve ser mantida em mente, e alguns fotógrafos podem ter tudo planejado desde o início, o ato de sequenciar é tão criativo, e as vezes tão intuitivo, como o ato de fazer as imagens. Frequentemente, o sequenciamento pode mudar a história, se não de maneira geral em suas nuances e detalhes.[101] (BADGER, 2014, p. 3)

O comentário de Badger, precisamente alinhado com o depoimento de Mailaender, destaca tanto a importância da sequência na construção de um fotolivro como sua extensa gama de possibilidades em relação ao processo de cada fotógrafo. Há dos mais planejados aos mais intuitivos. Apesar disso, mesmo os que confiam em sua intuição, como é o caso de Mailaender, ao aproximar duas ou mais imagens o autor inevitavelmente traz um novo sentido para elas, mesmo que esta pareça indecifrável. Sendo assim, entender como uma sequência de imagens é montada em um fotolivro é uma - se não uma das mais importantes - maneiras de se decifrar sua construção de sentido e seu potencial narrativo. Assim, por mais que Mailaender não tenha dedicado um longo período de pensamento para a construção de sua sequência ela ainda é responsável por construir parte considerável do sentido do livro e, portanto, merece uma análise detalhada.

Partindo para a análise da estrutura geral do livro pode se perceber que não há uma indicação clara de divisão de capítulos ou uma narrativa linear a ser acompanhada. A sequência do livro é organizada entre blocos de imagens de arquivo com intervalos criados pela apresentação das imagens das *illustrated people*, como o autor se refere às pessoas com fotografias queimadas em sua pele e é nestes blocos narrativos que se encontram as construções narrativas mais marcantes deste fotolivro. Essa estrutura sequencial garante um ritmo constante ao livro, que repete, com alguma variação no número de páginas, os mesmos blocos estruturais. Não há uma progressão de temas ou transformações no conteúdo das imagens ao longo do livro. Há sim, constantemente, um jogo de sentido criado por duplas ou pequenas frases

---

[101] Original: Sequencing is generally an intuitive business, a matter of trial and error and much contemplation, testing out ideas as you progress. Some photographs just look right together, others don't. (…) Yet, while the whole book must be kept in mind, and some photographers may have the whole thing worked out beforehand, the act of sequencing is just as creative, and often just as intuitive, as the act of making the individual pictures. Frequently, sequencing can change the story, if not overall, at least in its nuances and detail. Tradução do autor.

visuais, algo que será analisado em profundidade nesta dissertação. O que impressiona na análise do conjunto de imagens presentes em *Illustrated People* é o jogo com o fetiche, com a sexualidade e com a violência. Por conta destas características cabe recuperar novamente o texto de Jorge Coli, *A Fotografia, O Tempo e A Morte*, publicado pela *Studium* em 2015. Em seu texto, Coli comenta a análise de fotografias policiais conduzida por Cyra Maria Araújo Souza:

> As análises dessas imagens (...) mostraram, no entanto, que elas são habitadas por um poderoso fascínio. Para tanto, operam o próprio objeto horrendo que figuram e a curiosidade mórbida que despertam nos olhares. Mas, além disso, elas revelam também uma surpreendente beleza, um poder poético vinculado não apenas ao horror, mas à melancolia da morte. Pelas suas características, demonstram, com mais simplicidade e menos perversão, vínculos com a poética de alguns fotógrafos contemporâneos, como Joel Peter Witkin ou Andres Serrano, para citar apenas dois dentre os mais conhecidos. Porém, essas imagens "artísticas" parecem frívolas experiências decadentistas diante das fotos testemunhais, tiradas por fotógrafos sem nenhuma pretensão "artística", e que se querem como puros flagrantes de uma abominável realidade. (COLI, 2015, p. 96)

Este fascínio pelo mórbido e pela decadência parece ser o que motiva Mailaender na criação de *Illustrated People*. Para tanto, ela lança mão da lógica apontada por Coli, buscando trabalhar com imagens testemunhais, criadas, em sua imensa maioria, sem pretensões artísticas. Esta ausência de intenção artística em sua criação contribui para a apreciação do absurdo de seu conteúdo carregando a imaginação do leitor não só sobre o conteúdo de cada imagem mas também sobre os motivos de sua produção.

Considerando que a estrutura do fotolivro em questão já foi apresentada acima e que seu ponto forte está não na totalidade de sua narrativa mas na construção de pequenos blocos de sentido, parto para a análise de dois destes trechos imagéticos presentes em *Illustrated People*. O primeiro trecho a ser analisado é composto de seis páginas duplas (fig. 45). Há no início a apresentação de um homem em um quarto, em um tom de brincadeira. A dupla seguinte apresenta o mesmo homem: na página da esquerda apenas de camisa e chapéu e na página da direita completamente nu. Estas primeiras quatro imagens fazem uma introdução ao que será desenrolado a seguir, um jogo em que o fetiche e o sexo serão os ingredientes principais. A dupla seguinte apresenta uma imagem da performance de Mailaender, um homem com a parte superior das costas preenchida por uma imagem de um caixão queimada em sua pele, e uma montagem de um corpo feminino com o torso nu e o rosto de um homem. Aqui,

a morte também se apresenta como um elemento desta narrativa, algo que atravessa o livro de maneira indireta, mas sempre presente. Assim, Mailaender mantém o ritmo do livro ao trabalhar imagens que estão sempre relacionados aos seus temas centrais (violência, sexo, fetiche, caos) e as entrelaçando em frases visuais como a que analiso aqui. A página seguinte apresenta uma imagem horizontal, que toma as duas páginas, de dois círculos concêntricos, em algo que, apesar de não poder ser afirmado categoricamente, lembra uma célula ou, mais especificamente um óvulo. A seguir, temos outra imagem em página dupla, de um dirigível que parece cair desastradamente. Aqui, pelo contexto geral do livro, estas duas imagens ganham conotações além de seu sentido original. Pelo contexto sexual criado pela narrativa do livro os círculos se reforçam como um óvulo e o dirigível se apresenta como um pênis ereto. Esta construção de sentido, esta transformação das imagens pela sua aproximação, é essencial no processo da maioria dos fotolivros, mas em *Illustrated People* ganha um contorno surreal que é um dos principais atrativos do livro. Finalmente, encerrando esta pequena sequência de imagens, temos duas imagens verticais. Na página da esquerda uma mulher seminua, acorrentada e com a boca aberta. Na página da direita mais um registro das performances de Mailaender, com uma perna que leva queimada em si a imagem de uma mulher que parece engasgar. Esta dupla final, precedia pelo pênis-dirigível, completa esta jornada de sexo e violência, garantindo que, pela aproximação e tema das imagens, seu sentido segue coerente para a proposta do livro.

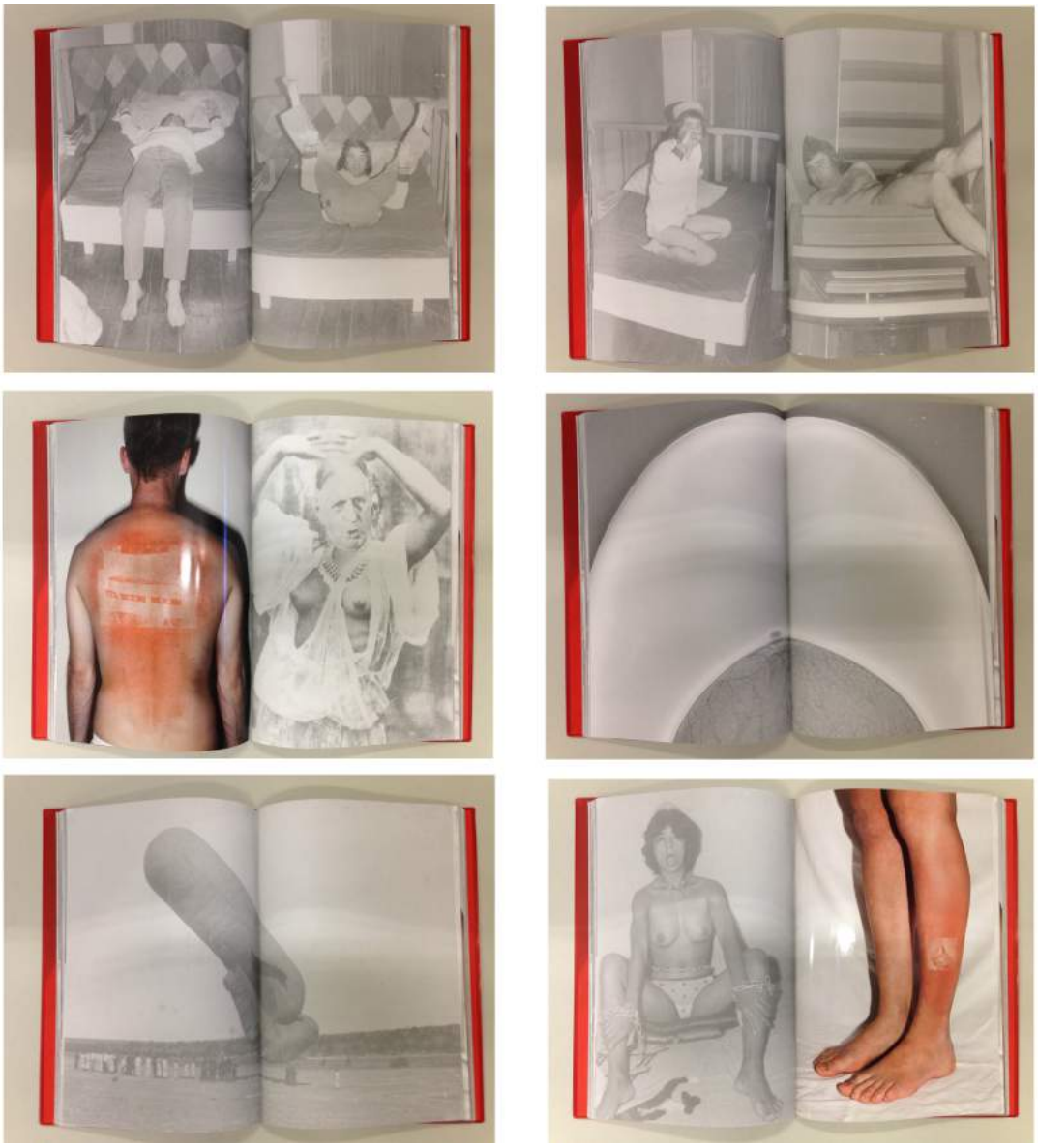


Fig. 45 – Sequência de imagens em *Illustrated People*

Na sequência em questão cabe considerar a relação com o método de *montagem intelectual* proposto por Eisenstein, que tem em sua raiz um conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas (EISENSTEIN, 2002), algo que o aproxima das descobertas de Kuleshov e seus experimentos cinematográficos. Na sequência em questão, cabe destacar a "transformação" do dirigível em representação de um pênis ereto, diretamente sucedido por uma mulher acorrentada, de boca aberta, em uma referência a um possível ato de sexo oral. Fora desta justaposição, a imagem do dirigível pode tomar uma série de significados, mas, pelo contexto em que é apresentado, a associação com o órgão sexual masculino é praticamente inescapável. Além de servir de exemplo para as teorias de Eisenstein e Kuleshov, esta

aproximação de imagens também corrobora os pensamentos de Tate Shaw ao discutir os processos mentais por trás da construção e percepção de sequências em fotolivros:

> Sequenciar compele o leitor a dar às duas imagens uma única e central identidade e reconhecê-las como um todo. Um salto narrativo é requerido para ver as duas fotografias como uma entidade. Para formar uma conclusão, nós pensamos por que elas vão juntas, apesar de esse processo de pensamento nem sempre ser consciente.[102] (SHAW, 2012, p. 1)

O ponto trazido por Shaw é claramente perceptível ao longo de todo o livro de Mailaender. Sua sequência, por mais intuitiva que seja segundo seu criador, é um constante exercício de construção de metáforas visuais, que nos leva ao longa desta tensa viagem de sexo e violência proposta por Mailaender. O segundo trecho a ser analisado (fig. 46) lida com uma construção de dupla por proximidade formal e de tema, trazendo um recurso distinto ao do primeiro trecho analisado, já que não se busca uma aproximação para a construção de um sentido narrativo. Este trecho é composto por cinco páginas duplas, iniciadas por duas imagens verticais da mesma mulher. Na página da esquerda ela aparece levando a mão à cabeça, na da direita, apontando para a câmera. A página dupla seguinte traz uma modelo com a pele queimada com a primeira imagem da dupla anterior e, na página da direita, um homem que olha para a câmera e com um mão aponta para o alto e com a outra aponta para o chão. Estas duas páginas duplas criam um processo de aproximação formal entre as imagens, no qual as duas primeiras fotografias são transformadas em contexto (passagem do formato original para a pele da modelo) e as outras duas apresentam uma repetição de forma, porém executada por personagens distintos. Este processo cria uma relação clara entre as imagens e, ao mesmo tempo, mantém a narrativa ativa, apresentando uma transformação de uma página para a outra. Apesar da proximidade de temas, não há um sentimento de estagnação visual. As próximas quatro páginas apresentam uma série de imagens de corpos de mulheres, em sua maioria de saia e vistas de costas. Aqui, novamente há uma repetição de tema e uma pequena progressão de forma. Na primeira página dupla temos duas grandes imagens

---

[102] Original: Binding compels the reader to give the two images a single overriding identity and recognize them as a whole. A narrative leap is required to see the two pictures as one entity. To form a closure, we think through why they go together, though this thought process may not be entirely conscious. Tradução do autor.

horizontais, enquanto na página seguinte vemos um mosaico com oito fotos. Neste trecho acontece novamente uma aproximação formal das imagens e que se apresentará como uma possibilidade de introdução ou contraposição ao que virá a seguir. Na última página dupla deste bloco vemos um homem com a imagem do torso nu de um homem queimada em sua coxa esquerda e, na página seguinte, quatro homens totalmente nus. Há aqui a aproximação de duas imagens de assuntos similares (nu masculino) mas também há uma associação com a dupla anterior, composta de uma série de imagens voyeurísticas de mulheres. Assim, apesar de manter o conteúdo organizado por questões formais neste trecho do livro, Mailaender continua construindo pequenas narrativas de sexo e violência, algo que envolve todo o contexto do livro.

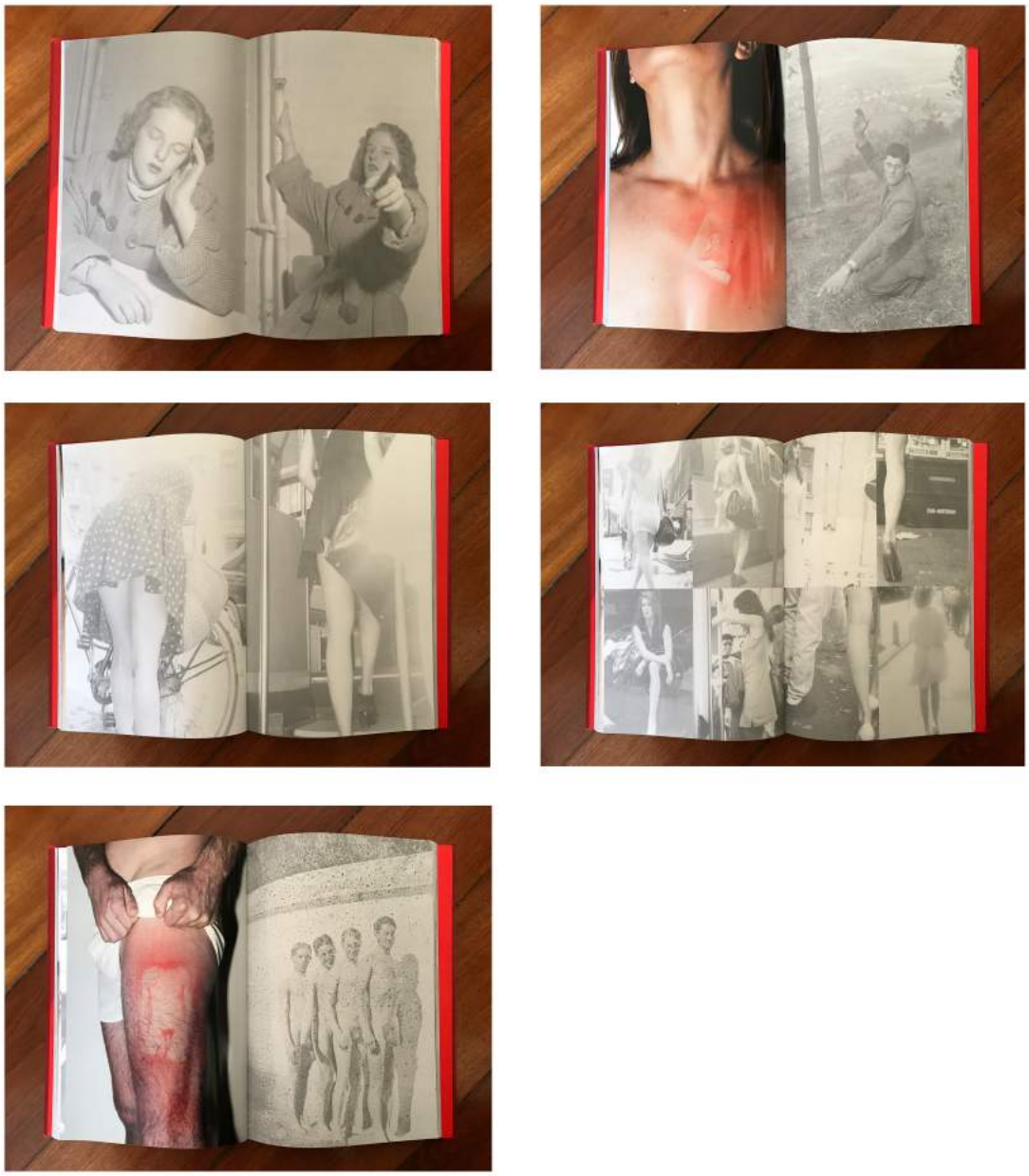


Figura 46 – Sequência de imagens em *Illustrated People*

Assim, *Illustrated People* mostra que, mesmo com uma estrutura consideravelmente aberta e sem uma narrativa linear a ser analisada, a sequência de imagens é parte integrante na construção de sentido do livro, trazendo um crescimento na potência de sentido de cada imagem graças à associação dela com as fotografias vizinhas. Cabe neste momento retomar a proposição de Gerry Badger em *It's All Fiction* na qual o autor resume bem a importância da sequência na criação de um fotolivro, algo claramente perceptível em *Illustrated People:*

> O livro é a casa natural e o melhor suporte para fotógrafos por causa da natureza do meio em si. Fazer um fotolivro, por conta dele requerer a seleção e sequenciamento de um número de fotografias, dá sentido ao trabalho do fotógrafo A fotografia única, aparentemente tão clara e empática, um pedaço de vida e tempo tomado do mundo, é de fato notoriamente escorregadia quando se trata de transmitir qualquer sentido além de 'aqui está, faço disso o que quiser'. O fotolivro pode não resolver completamente este problema, mas ao menos ele dá ao fotógrafo a oportunidade de combinar fotografias e indicar um sentido mais complexo.[103] (BADGER, 2013, p. 16)

Com a análise da estrutura narrativa e da sequência de *Illustrated People* realizadas farei a seguir o comentário de uma dupla específica (fig. 47) que representa o desenvolvimento geral da lógica visual do livro de Thomas Mailaender. A dupla a ser analisada é composta de uma imagem do *Archive of Modern Conflict* e uma imagem registro de uma das performances de Thomas Mailaender. A dupla em questão apresenta, na página da esquerda, um retrato de uma mulher estrábica, de ar espantado que, após leitura da ficha presente no livreto ao final de *Illustrated People*, se descobre ser uma paciente com câncer. O registro, direto e simples, foi recuperado pela Liège University Medical Archive Cancer Research Unit e data da segunda metade da década de 20. Na página da direita, temos a imagem de uma mulher de torso nu, com uma fotografia queimada em seu abdome. A imagem em sua pele apresenta um tanque, no canto esquerdo da imagem, e, aparentemente, uma explosão no canto direito.

---

[103] Original: The book is the natural home, and the best showcase for photographers, because of the nature of the medium itself. Making a photobook, by virtue of the fact that it requires the selection and sequencing of a number of photographs, gives meaning to the photographer's work. The single photograph, so apparently clear and emphatic, a slice of life and time taken from the world, is in fact notoriously slippery when it comes to conveying any type of meaning beyond "here it is, make of it what you will." The photobook may not solve this problem entirely, but it at least gives the photographer an opportunity to combine photographs and tease out a more complex meaning. Tradução do autor.

Figura 47 – Dupla presente em *Illustrated People*

Este par de imagens me parece especialmente interessante para comentar a lógica de *Illustrated People* pois contém uma amostra dos principais elementos estilísticos e narrativos deste projeto. Há, nesta dupla e ao longo do livro, uma forte sensação de ironia, um escárnio que mistura sexo, violência e absurdo com o mesmo valor e tom, borrando os sentidos originais de cada imagem e as trazendo para um novo espaço em que é o absurdo presente nelas que domina o sentido trazido para o livro. Nesta dupla, especificamente, é flagrante a relação proposta pelo autor entre os olhos da mulher na página da esquerda e os mamilos da mulher na página da direita. Além de uma proximidade de forma, eles ocupam o mesmo espaço em cada página e criam um possível comparação entre a direção para que apontam, tanto olhos quanto mamilos. Além disso, o espanto no rosto da paciente de câncer pode ser associado à nudez presente na página seguinte ou à violência presente na imagem queimada na pele da modelo. Em mais de um momento no livro Mailaender constrói relações narrativas e formais entre as imagens de arquivo "puras" e as imagens queimadas nas peles dos modelos. Neste caso, a uma possibilidade dupla de associação, como apontado acima. Em *The Body And The Archive*, Allan Sekula apresenta as transformações de função e importância da imagem com o advento da fotografia.

Uma dessas mudanças se dá no retrato, na análise de quem merece ou não estar registrado em uma imagem

> A fotografia subverteu os privilégios inerentes no retrato mas, sem nenhum nivelamento extensivo das relações sociais, estes privilégios podiam ser reconstruídos em uma nova base. Isto é, a fotografia pode ser atribuída um papel adequado dentro da hierarquia do novo gosto. Convenções honoríficas eram então capazes de proliferar de maneira descendente. Ao mesmo tempo, o retrato fotográfico começou a realizar um papel que a pintura não poderia ter realizado de maneira tão minuciosa e precisa. Este papel derivava não de uma tradição honorífica do retrato mas dos imperativos da ilustração medica e anatômica. Portanto a fotografia estabeleceu e delimitou o terreno do *outro* para definir tanto a *aparência generalizada* – a tipologia – quanto a *instância contingente* do desvio e da patologia social.[104] (SEKULA, 1986, p. 6-7)

A análise de Sekula sobre o papel da fotografia na tradição do retrato se encaixa perfeitamente na lógica empregada por Mailaender em seu livro. Seus personagens e as situações em que são retratados lidam justamente com o registro do desvio da norma, do que deveria ser considerado fora do padrão e portanto registrado para estudos científicos. Não é coincidência que a mulher presente em uma das fotografias desta página dupla é uma paciente com câncer. Assim, Mailaender discute justamente a frieza da fotografia científica em contraposição à fotografia como liberadora do registro dos fetiches mais íntimos. É desta forma que Mailaender consegue unir o sexo, a violência e o registro fotográfico científico no tom de absurdo que envolve toda esta publicação.

---

[104] Original: Photography subverted the privileges inherent in portraiture, but without any more extensive leveling of social relationships, these privileges could be reconstructed in a new basis. That is, photography could de assigned a proper role within a new hierarchy of taste. Honorific conventions were thus able to proliferate downward. At the same time, photographic portraiture began to perform a role no painted portrait could have performed in the same thorough and rigorous fashion. This role derived, not from an honorific portrait tradition but from the imperatives of medical and anatomical illustration. Thus photography came to establish and delimit the terrain of the *other*, to define both the *generalized look* – the typology – and the *contingent instance* of deviance and social pathology. Tradução do autor.

3.1 A crítica de fotolivros na atualidade

Após a análise e discussão dos processos criativos relacionados à construção de narrativas visuais e sequências nos seis fotolivros presentes nesta dissertação chega o momento de fazer um levantamento e análise da recepção crítica destes títulos. Este se apresenta como um processo importante por proporcionar um momento de avaliação entre os objetivos dos artistas e seus pontos de valorização em relação àqueles valorizados pela crítica no campo fotográfico.

O campo da crítica fotográfica relacionada aos fotolivros também goza de crescimento considerável nos últimas duas décadas. David Campany destaca em seu texto *What's In a Name* a ausência de uma crítica fotográfica consolidada durante boa parte do século XX, algo em crescente transformação na atualidade:

> Havia poucos textos sérios no tema de livros fotográficos ilustrados ao longo do que foi indiscutivelmente o mais importante período para o formato: 1920 a 1970. Neste meio século, quando tantos livros importantes e notáveis foram publicados, quase nenhum ensaio inteligente foi escrito sobre eles. Por exemplo, *Antlitz der Zeit* (*The Face of Our Time*, 1929) e *Atget: Photographe de Paris* (1930) quase não receberam atenção crítica, além de algumas linhas de Walter Benjamin e Walker Evans. Hoje eles estão entre os mais discutidos. Até *The Americans* (1958/9) de Robert Frank atraiu poucos comentários sérios quando apareceu pela primeira vez.[105] (CAMPANY, 2014, p.1)

A ausência de um cenário crítico consolidado é um problema para o desenvolvimento e crescimento de uma linguagem artística. Sem a possibilidade de se criar focos de discussão sobre o tema, seu desenvolvimento pode sofrer pela ausência de referências e caminhos propostos para discussão. Este cenário desolado apresentado por Campany não é de maneira alguma o que temos na atualidade. Hoje vemos um cenário crescente de discussão sobre a produção de fotolivros, com uma amostra considerável de sites especializados, dos quais destaco em língua inglesa o *The British Journal of Photography, The Guardian* (em suas versões online), *Conscientious Photography Magazine, Collector Daily*, entre outros, em português os

---

[105] Original: There was little serious writing on the subject of photographically illustrated books throughout what was arguably the most important period for the form: 1920 to 1970. In that half century, when so many remarkable and important books were published, barely a single intelligent essay was written about them. For example, August Sander's Antlitz der Zeit (The Face of Our Time, 1929) and Atget: Photographe de Paris (1930) received almost no critical attention, beyond a few lines from Walter Benjamin and Walker Evans. Today they are among the most discussed. Even Robert Frank's The Americans (1958/9) attracted little serious commentary when it first appeared.

já mencionados *Entretempos* e *Blog do Juan Esteves* e em espanhol *Clavo Ardiendo* e o blog de Gabriela Cendoya, crítica e colecionadora espanhola. Este cenário ainda é respaldado por revistas especializadas ou com áreas dedicadas ao fotolivro como a *Aperture Magazine* e seu *Photobook Review*, *FOAM Magazine, Unseen* e no Brasil, a *Zum*, publicada pelo Instituto Moreira Salles.

Considerando este cenário mais amplo relacionado à crítica de fotolivros, foi selecionada uma série de textos críticos produzidos entre 2013 e 2016 e relacionados a cada um dos seis livros discutidos nesta dissertação para poder cumprir dois objetivos: entender qual o alcance destas publicações dentro deste cenário crítico (tanto especializado quanto jornalístico) e qual o papel da sequência e das construções narrativas dentro da argumentação de seus autores. Este segundo objetivo é especialmente importante por buscar analisar se há um desencontro entre o que é valorizado pelos criadores e por aqueles que, de alguma forma, avaliam estas criações.

3.2 A recepção crítica dos fotolivros ganhadores do *Photobook Awards*

Karma, primeiro livro a ter sua recepção crítica analisada nesta dissertação, recebeu considerável atenção durante o período próximo à sua premiação no *Photobook Awards*. Para realizar esta análise foi conduzida um busca entre veículos digitais com foco específico em fotografia. Foram encontrados, entre os principais resultado da busca, 15 artigos comentando o livro de Monzón. Destes, foram selecionados os artigos dos sites *Collector Daily*, *The Guardian* e *American Suburb X*, pela profundidade da análise e pela relevância destes veículos na comunidade fotográfica.

O artigo publicado na versão online do *The Guardian* foi lançado apenas três dias depois da vitória de Monzón no *Paris Photo* e a premiação é destacada no texto. A análise de Sean O'Hagan se concentra no poder narrativo de Monzón, no seu objetivo de capturar a ilusão de privacidade que o carro gera em seus passageiros (2013) e no interesse do artista em invadir essa privacidade ilusória de uma maneira deliberada, sempre com um potente flash. O'Hagan também não deixa escapar a associação direta entre pessoas e seus carros afirmando que Monzón costuma criar justaposições entre suas imagens de intromissão e closes de carros cromados, seus riscos e faróis (2013).

Apesar de mais concentrado nas implicações narrativas e até antropológicas do projeto de Monzón, o artigo do *The Guardian* não deixa escapar, mesmo que sutilmente, as intenções formais em *Karma* e na sequência criada por Monzón e Gimeno. O'Hagan comenta que quatro caras cansadas enlatadas como sardinhas em um carro – ou talvez no enquadramento cuidadosamente criado por Monzón – encaram a câmera sem entender (2013), deixando claro que este mundo é criado pelo fotógrafo, não uma representação direta de uma pretensa realidade. Além disso, como já mencionado anteriormente, o autor indica a construção presente em *Karma* que une ocupantes em carros através da justaposição. Um leve comentário que indica a importância da sequência na criação desta história.

Percebe-se, no texto publicado no *The Guardian*, indicações ao processo criativo que gerou o livro de Monzón. Há menções a determinados grupos de imagens, associações visuais – como rostos e carros – e um casamento perfeito entre imagem e um projeto gráfico ousado (O'HAGAN, 2013). Todos estes fatores foram comentados nesta dissertação como parte das qualidades deste projeto. Desta forma, entende-se que há, pelo menos neste exemplo, um encontro claro entre as intenções do autor, as técnicas empregadas para alcançá-las e os pontos valorizados pela crítica. Há uma certa sutileza na linguagem empregada, sem utilização de jargões fotográficos ou termos muito específicos, que possam afastar o leitor. O análise do processo de Monzón feita por O'Hagan é bastante completa e precisa, suavizada por uma linguagem cotidiana, deixando para olhares mais atentos o decifrar de seus comentários.

A resenha de Loring Knoblauch para o site *Collector Daily* também foi publicada em Novembro de 2013, alguns dias depois do texto de O'Hagan para o *The Guardian*. Knoblauch também faz menção à invasão de privacidade praticada por Monzón a colocando como intrusiva, agressiva e voyeurística (2013). Além desta semelhança na análise narrativa do livro, Knoblauch se concentra muito mais nas questões estruturais do livro, apontando que o mesmo é realizado com páginas sangradas e impresso em papel brilhante, além de ser dividido em cinco sessões, pontuadas pelas letras que formam o título (2013). Este comentário aponta para a importância da direção de arte neste projeto e como sua organização material valorizou seu conceito, criando uma potência ainda maior para suas imagens. O texto de Knoblauch aponta para um caminho mais especializado com comentários sobre os

processos de criação de *Karma*. Há um especial destaque para a estrutura da sequência no livro, como no trecho abaixo:

> O livro é dividido em cinco sessões. (...) A primeira sequência alterna constantemente entre capôs de carros riscados e pela humana marcada, na qual rugas e arranhões criam uma espécie de ritmo visual. (...) As duas próximas sessões se tornam cada vez mais íntimas, com motoristas e passageiros capturados em todo tipo de comportamentos esperados ou inusitados. (...) A sessão final se comporta como um telescópio em direção aos olhos de seus sujeitos encurralados, capturados primeiro no escuro, em seu isolamento noturno e finalmente trazidos cada vez mais perto, como presas em sua mira.[106] (KNOBLAUCH, 2013, p. 1)

O texto do *Collector Daily* é desenvolvido em torno da organização sequencial de *Karma*. Parte do valor e da qualidade do livro estão atreladas a este processo ou ao menos é o que parece pela maneira com que a argumentação de Knoblauch é estruturada. Percebe-se aqui uma clara diferença na maneira de apresentar o mesmo livro em um canal especializado e um de mídia jornalística. Tanto o vocabulário como a organização dos textos varia, apesar de ambos comentarem a intensidade das imagens, o confronto proposto por Monzón e a acertada direção de arte criada por Eloi Gimeno.

O último texto a ser analisado, escrito por Owen Campbell para o site *American Suburb X*, foi publicado após o lançamento da segunda edição de *Karma*, em 2014. Campbell começa sua análise, assim como alguns dos autores apresentados anteriormente, tentando dissecar a relação entre as fotografias de Monzón e seus referentes. Campbell afirma que

> Como um documento, *Karma* confunde interpretações pela ausência de contexto. Não há quase nenhuma *linguagem*[107] no livro, não há um recorte editorial ou uma página de título dentro ou fora das capas. (...) Ele é puramente um livro de fotografias e nada mais. Monzón também desestabiliza o observador/voyeur ao enquadrar suas imagens de um ponto de vista pouco familiar. Não há pistas de como as imagens foram feitas, se foram posadas ou espontâneas, se os sujeitos apresentados são amigos, estranhos ou os dois. [108] (CAMPBELL, 2014)

---

[106] Original: The book is divided into five sections. (...) The first sequence alternates back and forth between pockmarked car hoods and mottled human skin, where gestural scratches and wrinkles create a kind of visual rhythm. (...) The next two sections become increasingly intimate, with drivers and riders caught in all kinds of expected and unexpected behaviors. (...) The final section telescopes in to the eyes of his trapped subjects, captured at first in dark, nighttime isolation and ultimately brought closer and closer, like prey in his sights. Tradução do autor.

[107] Traduzido de "language". Grifo meu. O autor parece considerar linguagem e texto sinônimos.

[108] Original: As a document, Karma confounds interpretation by absence of context. There is almost no language to the book, no editorial framing or title page inside or outside the covers.(...) It is very

Neste primeiro momento, Campbell parece não entender que estas questões não são pertinentes para o entendimento deste – e da grande maioria – dos fotolivros contemporâneos. A realidade ou o *modus operandi* do artista não costumam ser questões, já que toda fotografia é uma interpretação, logo não é uma simples apresentação da realidade.

Na sua continuação, Campbell levanta as mesmas questões centrais dos dois primeiros textos apresentados: o papel de voyeur de Monzón e a ilusão do carro como um espaço privado em um meio público. Também se comenta o entrelaçamento entre homem e máquina ao tirar características humanas destas figuras, bloqueando seus rostos, os reduzindo aos seus aspectos funcionais (2014). Apesar de comentar aspectos que são consequência da estrutura visual criada por Monzón e Gimeno para *Karma*, Campbell não a menciona diretamente, deixando sua avaliação em um tom mais político, preocupado mais com as práticas do artista do que com seus resultados formais.

Dentro da amostra de textos selecionados para representar a recepção crítica de *Karma* se pode perceber um interesse especial pelo tema do livro e sua abordagem, com comentários que variam dos mais técnicos aos mais gerais. De toda forma há uma predominância de um tom elogioso, valorizando os esforços criativos de Monzón e da direção de arte, assinada por Eloi Gimeno. Há aqui um indicativo forte de um alinhamento entre as intensões do autor e os pontos destacados pela crítica. As associações entre homem e máquina e a ilusão de privacidade criada pelo carro são os motores centrais dos três textos apresentados aqui.

Em *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*, de Rosângela Rennó, ganhador do prêmio de Fotolivro do Ano em 2013 uma situação curiosa ocorre. Se com *Karma* há uma abundância de textos críticos e de comentários sobre a premiação, com o livro vencedor da principal categoria do ano ocorre o oposto. Em buscas tanto em plataformas acadêmicas como em veículos de busca comuns há menções mínimas sobre a premiação de Rennó e muito menos análises sobre o livro e suas características. Nesta primeira busca foram encontrados artigos, todos de âmbito nacional, sobre o lançamento do livro, portanto antes da premiação, e perfis de

---

purely a book of photographs and nothing else. Monzón also destabilizes the viewer/voyeur by framing his images from an unfamiliar vantage. There are no clues to how the images were made, if they were posed or spontaneous, if the subjects are friends or strangers or both. Tradução do autor.

Rosângela, comentando sua trajetória, mas sem um foco especial na publicação em questão.

Além desta pesquisa direta em veículos de busca foi feito um contato com a equipe de Rennó, que gentilmente enviou seu *clipping* relacionado a *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*. Esta segunda leva de material se mostrou mais um pouco mais produtiva, com um artigo publicado no jornal *O Globo*, próximo do lançamento do livro e uma extensa entrevista de Rennó para o blog *The Logging Road*. Apesar de nenhum dos dois veículos terem uma tradição marcante no que se relaciona à crítica de fotolivros, os dois textos trazem passagens valiosas sobre a produção do livro em questão ou sobre o processo criativo de Rennó. A artigo publicado no *Globo*, assinado por Audrey Furlaneto, comenta rapidamente o novo lançamento da artista, destacando que para ela o intrigante é que mesmo após o desaparecimento, as caixas seguiram dispostas nas prateleiras onde sempre estiveram, mas, quando abertas, tem as falhas reveladas (2013). Esta lógica permite fotografar os rastros destes desaparecimentos, algo que se torna um dos principais aspectos do livro de Rennó. Furlaneto ainda complementa este ponto apontando que nas capas de cada um, estão os tons amarelados que contaminaram o papel ao longo de décadas de armazenamento. Estão lá os resquícios de etiquetas removidas e o papel já um tanto rasgado ou desbotado (2013). Não se apresenta no texto um comentário dedicado ao processo de desenvolvimento do livro ou à sua estrutura narrativa. Há, de toda forma, uma apresentação do processo criativo de Rennó em relação à realização destas imagens, a o que interessa a artista no momento de realização deste novo projeto. Desta forma, se comenta sobre sua criação de maneira geral, sem abordar de forma específica sua apresentação como livro.

O segundo comentário sobre *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* é feito em forma de entrevista com Rennó, alguns meses antes da premiação no *Paris Photo.* A conversa conduzida via e-mail aborda boa parte da trajetória da artista, mas tem um foco especial nesta publicação, que havia sido recém lançada. Um dos pontos interessantes desta troca é o comentário de Rennó sobre o desenvolvimento de seus livros:

> Meu trabalho é sempre baseado em séries de fotografias, às vezes de maneira extensiva e é por isso que ele funciona bem no formato de capítulos, no qual a repetição se torna parte da estrutura. Meus livros nunca devem ser considerados apenas documentações de instalações artísticas; eles são geralmente a

> reconstrução de um projeto formatado para a estrutura de um livro. Ou seja, lidando com as especificidades de criar um diálogo com tipos específicos de publicação.[109] (RENNÓ apud THIJSEN, 2013, p. 2)

Neste trecho fica claro o entendimento da artista em relação às variações de processo no desenvolvimento de uma exposição, livro ou de outro suporte. Há aqui o apontamento de que cada um destes formatos recebe um tratamento específico, portanto conta com técnicas e lógicas próprias em sua realização. Sobre este livro, especificamente, Rennó continua seu depoimento apontando que se interessa pela história dos perdedores, das fotografias roubadas e da amnésia, tornando este um livro sobre a perda e a ausência (RENNÓ apud THIJSEN, 2013). Apesar de um aprofundamento muito maior em seu processo criativo e em seus interesses na criação de *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* esta entrevista ainda não mergulha em questões ligadas ao processo direto de realização desta publicação. Não se fala sobre a direção de arte, sequência ou estrutura narrativa do livro. Há, assim, um material rico sobre a produção de Rennó, mas não há uma análise específica de seu processo criativo na realização deste livro. A ausência de material crítico sobre este projeto se apresenta como uma grande perda para o público consumidor de fotolivros e para o desenvolvimento de um cenário sólido ligado à crítica na área. Assim como os outros artistas estudados nesta dissertação Rennó tem um processo claro e específico de criação, que merece toda a atenção possível.

Hidden Islam, vencedor do prêmio de melhor livro de estreia no *Photobook Awards* de 2014, recebeu considerável atenção crítica, especialmente por dois motivos: seu tema, marcadamente político, e a participação direta de Martin Parr em sua apresentação. Dentre as buscas realizadas foram selecionados quatro artigos que discutem diretamente o conteúdo do livro de Nicoló Degiorgis, publicados respectivamente no *The Guardian, British Journal of Photography, Time* e *The Photobook Review*. Além destes textos, cabe mencionar mais duas interessantes iniciativas: um segundo texto publicado no *The Guardian*, sobre uma nova publicação de Degiorgis que será comentada a seguir, e a seleção de *Hidden Islam* para a *FOAM Talent* de 2016. Esta é uma das principais publicações dedicadas à fotografia na

---

[109] Original: My work is always based on series of photographs, sometimes extensively so and that's why it functions very well in the format of chapters, in which the repetition becomes part of the structure. My books are never to be considered just documentation on art installations; they are in general a reconstruction of a project shaped to the structure of a book. It means, dealing with its own specificity or creating a dialog with specific types of publications. Tradução do autor.

Europa e dedica anualmente uma edição a novos talentos fotográficos, no qual se encaixou Degiorgis. O único motivo para esta não ser motivo de análise nesta dissertação é que não há nenhum texto acompanhando as imagens, infelizmente.

O primeiro texto a ser comentado será o de Sean O'Hagan, para o *Guardian*. Este autor é, aliás, uma das principais vozes na crítica de fotolivros na Inglaterra, publicando resenhas constantemente no periódico britânico. Em sua análise de *Hidden Islam* o jornalista se concentra nos aspectos políticos do livro, abordando de maneira bastante sutil seus aspectos artísticos ou seu processo de criação. Além de apontar, logo no início do texto, a importância de Martin Parr para o projeto, O'Hagan resume sua interpretação do conteúdo do livro:

> Hidden Islam é um livro evocativo, de múltiplas camadas e que contrasta a paz reverente destes locais improvisados com a por vezes tensa política que os cerca. Nem reportagem nem documentário preocupado, ele permite que o observador mergulhe nas imagens e suas camadas de significados – sociais, religiosos e políticos.[110] (O'HAGAN, 2014, p. 2)

Há uma sutil menção ao estilo de Degiorgis e uma afirmação ligada às possibilidades de aproximação a estas imagens, mas não há nenhum comentário sobre a realização do livro, seus aspectos materiais ou narrativos. Aparece, apenas, uma breve constatação de que o artista fotografa de cima, nos dando uma visão elevada de seu tema ou criando uma vista que apresenta uma série de exibições do lado de fora de um quarto assim como os fiéis dentro dele (O'HAGAN, 2014). Este será o comentário mais direto sobre o conteúdo visual de Hidden Islam e sobre a maneira com que ele é apresentado. Curiosamente, este artigo gerou uma intensa repercussão, levando Degiorgis a uma curiosa decisão: publicar um livro com todos os 479 comentários recebidos pelo artigo. A nova publicação, chamada *Hidden Islam – 479 Comments* também foi apresentada por O'Hagan, que questiona a necessidade da criação deste novo livro, ao que Degiorgis responde que sempre viu *Hidden Islam* como um ponto de começo para aprofundar a discussão. Mesmo que este segundo livro não tenha fotografias ele ainda é um *snapshot* do que as pessoas pensam sobre imigração e imigração islâmica em particular (O'HAGAN, 2015).

---

[110] Original: Hidden Islam is an evocative, multi-layered book that contrasts the reverent peacefulness of these makeshift places with the often tense politics that surrounds them. Neither reportage nor concerned documentary. it allows the viewer to delve into the images and their layers of meaning – social, religious and political. Tradução do autor.

Apesar não ter se dedicado profundamente à análise do livro de Degiorgis, o texto de O'Hagan criou um poderoso debate, levando à criação de um segundo livro, apresentado acima. Por mais que não contribua diretamente para o desenvolvimento da discussão sobre os processos criativos de produção de um fotolivro este texto com certeza contribuiu para sua visibilidade e para o desenvolvimento de sua percepção e narrativa por parte do público.

O segundo texto a ser comentado será de Olivier Laurent, para a *Time*. Assim como na cobertura do *Guardian* a revista americana se concentra na apresentação política do tema, pouco falando sobre as qualidades artísticas da publicação. O jornalista descreve a tema central do livro como:

> No lugar de mesquitas, muçulmanos italianos foram forçados a transformar depósitos, estacionamentos, estádios e supermercados em locais de prece. Em *Hidden Islam* (...) Nicoló Degiorgis, 29, documenta estas casas de devoção improvisadas.[111] (LAURENT, 2014, p.1)

Além desta simples apresentação e de um breve comentário de Degiorgis sobre os aspectos políticos de sua criação o jornalista menciona Martin Parruma vez mais. Deixando clara a importância deste "selo de qualidade" para sua argumentação. Nos dois exemplos de cobertura por veículos não especializados se percebe uma abordagem unificada, que aposta no interesse político do tema e no respaldo de um grande nome da fotografia para construir suas análises, deixando de lado o processo criativo desenvolvido pelo artista.

As coberturas de veículos especializados trazem uma abordagem mais detalhada, dedicando alguma atenção ao processo criativo do artista. Tom Seymour escreve para o *British Journal of Photography* e comenta, além do marcante aspecto político da obra, sua composição material, destacando que Degiorgis imprime suas imagens monocromáticas das mesquitas que rodeiam sua casa em páginas dobradas, escondendo no *gatefold* os coloridos interiores de muçulmanos em meio às suas preces (SEYMOUR, 2014). Esta é a primeira referência ao aspecto material central do livro, o uso constante do *gatefold*. Na sequência do texto, Seymour dá mais detalhes

---

[111] Original: In lieu of mosques, Italy's Muslims have been forced to transform warehouses, parking lots, stadiums and supermarkets into places of prayer. In Hidden Islam (...) Nicoló Degiorgis, 29, documents these improvised houses of worship. Tradução do autor.

sobre a formação de Degiorgis e como esta pode ter influenciado o desenvolvimento de *Hidden Islam:*

> Degiorgis mostra habilidade para comunicar estas nuances. Antigo pesquisador de questões migratórias na Universidade de Trieste, Degiorgis também é formado pela design orientada Fabrica em Treviso (...). A capa do livro é um mapa ilustrado do nordeste da Itália, com uma caixa separada indexando cada lugar de prece, por mais humilde que seja.[112] (SEYMOUR, 2014)

Não só um interesse prévio pelo tema, mas também uma formação mais ativa em design podem explicar as soluções encontradas no desenvolvimento da publicação de Degiorgis. Reconhecer a importância do desenvolvimento material do livro em questão em sua crítica da a Seymour uma abordagem mais detalhada sobre a criação e as qualidade desta publicação.

O último texto sobre *Hidden Islam* a ser apresentado aqui é assinado por Daniele De Luigi e foi publicado no *The Photobook Review* em 2015. Este é o texto que mais se dedica a analisar o conteúdo do livro de Degiorgis e sua organização, como se pode perceber no trecho a seguir:

> Ele fotografou os exteriores dos prédios usando as regras estéticas documentais do século dezenove: preto e branco, luz do dia difusa, claridade visual, sem pessoas, anonimato. O ponto de vista é sempre diagonal, encarando um canto do prédio, ou frontal, para os apartamentos retratados. A sequência é feita por imagens de prédios similares, para aumentar a impressão de que não há nada para ser visto. Todas as fotografias são divididas em seis tipos – como depósitos, lojas, supermercados – e identificadas através de códigos postais. Metade dos prédios foi fotografada por dentro também, mas em cor e tipicamente com pessoas rezando. A abordagem documental nestas fotografias é narrativa: Degiorgis se permite variar o ponto de vista e o momento de fotografar, com grande atenção para detalhes dependendo da cena. A peculiaridade do livro reside em como o material fotográfico foi organizado. Toda página no livro é feita com um *gatefold*: do lado de fora da dobra estão as fotografias dos exteriores, enquanto dentro delas estão os interiores.[113] (LUIGI, 2015, p.1)

---

[112] Original: Degiorgis has shown skill in communicating these nuances. A former researcher on immigration issues at the University of Trieste, Degiorgis is also a graduate of the design-centric Fabrica in Treviso (...). The book's cover is an illustrated map of his native northeast of Italy, with a separate box indexing each place of worship, however humble

[113] Original: He shot the exteriors of buildings using the rules of nineteenth-century documentary aesthetics: black and white, diffused daylight, visual clarity, no people, anonymity. The point of view is always diagonal, facing a corner of the building, or frontal, for the apartment buildings featured. The sequence is made up of images of similar buildings, to increase the impression that there's nothing to see. All the photographs are sorted into eight types—such as warehouses, shops, supermarkets—and pinpointed through postal codes. Half of the buildings have been shot inside too, but in color and typically with people in prayer. The documentary approach in these color photos is narrative: Degiorgis

Este trecho resume as principais características visuais e estruturais de *Hidden Islam* fornecendo assim uma análise mais precisa e especializada em relação a esta obra. Mais do que falar de seu contexto, que poderia ser similar a qualquer outra criação de tema próximo, De Luigi fala sobre o que faz este livro ser único: sua abordagem visual e sua organização material. Assim, este se apresenta como o texto mais rico dentro da crítica para esta publicação, propondo um debate mais especializado, que possibilita um entendimento mais preciso sobre esta obra.

Apesar de ter sido um dos livros com maior alcance crítico entre os estudados nesta dissertação, *Hidden Islam* teve suas características artísticas ofuscadas pelo seu caráter político. Por mais que estes textos críticos tragam visibilidade para a obra, pouco se adiciona em relação ao debate sobre sua criação. Desta forma, há um alinhamento entre o que foi escrito e os pontos destacados por Degiorgis em seu livro, mas há pouco pontos de conexão entre estes dois campos.

O ganhador da principal categoria do *Photobook Awards* em 2014 foi *Imaginary Club,* de Oliver Sieber. O extenso livro teve uma recepção crítica mais tímida do que o vencedor da categoria de Melhor Fotolivro de Estreia no mesmo ano. Algo que também aconteceu em 2013 com *Karma* e *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]*[114]. Parece curioso que a crítica dedique uma atenção maior aos livros de autores com carreiras menos estabelecidas. Talvez seja uma questão ligada ao tema das obras, mais marcante em *Karma* e *Hidden Islam*. Após o levantamento de textos críticos sobre o livro de Sieber foram separados dois conteúdos para análise: uma entrevista para a *ahorn magazine* e uma resenha publicada na *American Photo*. A entrevista, conduzida por Daniel Augschoell e Anya Jasbar faz uma retrospectiva da carreira de Sieber com um foco especial em *Imaginary Club*. Dentre os pontos tocados na conversa se destacam partes do processo criativo, no qual o autor afirma ser tímido e preguiçoso, porém decidido quando encontra um retrato que deseja fazer (AUGSCHOELL; JASBAR, 2014) e sua conexão com a música e a cultura

---

allows himself to vary the point of view and the moment of shooting, with great attention to detail depending on the scene. The peculiarity of the book is how the photographic material has been organized. Every page in the book is made up of a gatefold: on the outside of the flaps are pictures of the exteriors, while inside the gatefolds are the interiors. Tradução do autor.

[114] Não é possível determinar os motivos do fraco alcance crítico dos livros de Sieber e Rennó. Entre as possibilidades estão a força temática dos outros livros premiados no mesmo ano, com aspectos políticos mais claros, e seu alto valor de venda, R$ 1.000,00 no caso de Rennó e EU 180,00 no caso de Sieber.

underground. Não há, ao longo da entrevista, um aprofundamento nestes temas, especialmente pelas respostas curtas oferecidas por Sieber. Assim, por mais que os entrevistadores tenham trazidos temas interessantes sobre seu processo de criação e desenvolvimento artístico a conversa fica pobre por conta das respostas apresentadas.

O segundo texto escolhido, publicado na *American Photo*, é assinado por Eugene Reznik e faz um comentário mais detalhado sobre a estética e as características presentes em *Imaginary Club*, como se vê a seguir:

> 'Uma boa loja de discos, ou uma boate, com boa música pode ser como uma ilha para mim. Tento encontrar estes locais em todos os lugares para que viajo,' ele diz. 'Talvez desta forma, sim, você possa chamar o trabalho de autorretrato. São todos os meus interesses pessoais e preferências juntas em meu contexto pessoal.' Dentro deste encontro de tribos, por assim dizer, há também uma convergência de duas subculturas fotográficas distintas. Metade do livro apresenta retratos formalmente restritos, em cor, de abordagem tipológica, na tradição da Escola de Düsseldorf (cidade natal de Sieber), que me faz pensar em uma combinação das fotografias de passaporte de Thomas Ruff e os *Straight Ups* lançados pela *i-D Magazine*. Fotografias *snapshot* de boates, ruas e shows são misturadas em proporções iguais. Essas imagens são duras, borradas e fora de foco, na tradição de fotógrafos japoneses como Daido Moriyama.[115] (REZNIK, 2014, p.1)

A combinação do depoimento de Sieber com a análise de Reznik criam um cenário muito mais preciso sobre o universo criado em *Imaginary Club*. O autor aponta, de maneira precisa, as influências alemãs e japonesas presentes no livro em questão e esta combinação de dois mundos distintos entrelaçados em uma narrativa visual. Esta profunda relação de Sieber com as culturas fotografadas por ele também é um ponto marcante nesta narrativa, justificando tanto a sua aproximação quanto a extensão da narrativa criada pelo artista.

Apesar de não ter um alcance crítico tão profundo, o livro de Sieber está bem analisado nestes casos, especialmente no texto da *American Photo*. Com este resultado se pode, mais uma vez, apontar a possibilidade de crescimento e consolidação da crítica de fotolivros, em um espaço que é consideravelmente amplo e ainda pouco analisado.

---

[115] Original: "A good record store, or a club, with good music can be like an island for me. Everywhere I travel I try to find those places," he says. "Maybe in this way, yes, you can call it a self-portrait. It's all my personal interests and preferences put together in my personal context." Within this meeting of the tribes, so to speak, there is also convergence of two distinct photographic subcultures. Half the book features formally restrained, typological color portraits in the tradition of the Düsseldorf School (Sieber's hometown), which makes me think of a combination of Thomas Ruff's Passport photos and the Straight-Ups pioneered by i-D magazine. Black- and-white snapshots of club, street and concert scenes are mixed in equal proportion. These images are rough, blurred and out- of-focus in the tradition of Japanese photographers like Daido Moriyama. Tradução do autor.

You Haven't Seen Their Faces, do espanhol Daniel Mayrit, sofreu com uma questão curiosa que acabou impactando seu alcance crítico e a atenção dada ao prêmio no ano em que ele se sagrou vencedor: no dia seguinte ao anúncio dos ganhadores a cidade de Paris foi atacada por terroristas, causando dezenas de mortes e voltando todo o foco jornalístico para estes tristes fatos. Considerando este cenário nem um pouco usual, foram selecionados dois textos sobre o projeto de Mayrit, os textos de Marta Bausells e Juan Peces, publicados respectivamente em *The Guardian* e no *British Journal of Photography*.

O texto de Bausells, publicado na versão online do *Guardian*, se estrutura ao redor de uma entrevista concedida por Mayrit à jornalista. É interessante ver, em um veículo que atinge um público não especializado em arte ou fotografia, como a análise deste fotolivro foi feita. Neste texto, especificamente, se destaca o posicionamento político de Mayrit, mais do que a obra em si:

> O fotolivro resultante, *You Haven't Seen Their Faces*, questiona como a apresentação pode mudar narrativas. 'Nós não tínhamos como saber se os jovens retratados pela polícia eram realmente criminosos' diz Mayrit em seu site. 'Nós quase inadvertidamente assumimos sua culpa porque eles foram pegos pelo CCTV'. Igualmente, ele diz, 'nós não podemos presumir também que os indivíduos apresentados aqui estão todos envolvidos em escândalos financeiros atuais'.[116] (BAUSELLS, 2016)

Esta abordagem se encaixa muito bem no objeto criado por Mayrit. Seu valor se dá justamente pela sua organização conceitual e por seu engajamento político. Ao contrário de outros livros analisados nesta dissertação, a obra de Mayrit usa a fotografia como um recurso político muito mais do que como expressão artística. É justamente neste caminho que se organiza a análise de Baussels. Cada ponto observado pela jornalista é respaldado pela abordagem desenvolvida por Mayrit na criação do livro. Sobre a escolha das imagens ela destaca que Mayrit selecionou imagens públicas e as tratou para parecerem ser de circuitos de vigilância, assim criando uma representação sem a qual não pode haver indignação (BAUSELLS, 2016).

---

[116] Original: The resulting photobook, You Haven't Seen Their Faces, questions how presentation can change narratives. "We could not possibly know if the youngsters portrayed by the police were actually criminals," Mayrit says on his website. "We almost inadvertently assume their guilt because they have been 'caught on CCTV'." Likewise, he says, "we cannot assume either that the individuals featured here are all involved in the ongoing financial scandals." Tradução do autor.

A análise de Peces, publicada pelo *British Journal of Photography*, segue a mesma direção. Também baseada em uma conversa entre autor e jornalista, o texto toca nas questões políticas presentes no livro e apresenta, de maneira bastante simples, os elementos presentes no livro. Diferentemente do texto de Bausells, Peces dá uma atenção maior aos aspectos materiais do livro, dando voz à diretora de arte e publisher do projeto Verónica Fieiras

> O par levou oito meses para chegar ao conceito final para o fotolivro e Fieiras foi instrumental neste processo – indo até uma copiadora comum e copiando as páginas, levando as cópias em malas e manualmente as colocando juntas. 'Inicialmente, eu estava juntando todas as páginas e colocando os parafusos', ela diz. 'Meus dedos acabaram sangrando.' Cada imagem passou por um tratamento diferente, fazendo com que não fosse possível fazer um controle de perfil de cor ou mesmo uma correção de cor uniforme. 'Foi um processo de barganha que ia e vinha,' diz Fieiras. 'Desde o primeiro momento eu tinha um pensamento claro: tinha que ser um papel brilhante – algo nojento, feio. Dani queria preservar a estética das suas imagens, enquanto eu estava olhando na direção oposta.'[117] (PECES, 2016)

Este trecho complementa muito a análise apresentada por Bausells no *Guardian*. Há em *You Haven't Seen Their Faces* uma construção muito precisa ao redor das imagens. Seja nas intervenções feitas pelo artista, no convite para ação ou na direção de arte. Dar voz a Fieiras, diretora de arte do livro, é um movimento importante para apontar o papel central desta área criativa no desenvolvimento deste projeto. Este entendimento de que o objeto transmite seu sentido não só pelo seu conteúdo imagético é um dos trunfos do sucesso do projeto de Mayrit.

Há novamente um alinhamento entre as intenções do autor e a análise crítica recebida pelo livro após a sua premiação. Neste caso, ao adicionarem em seus textos trechos de entrevistas com os envolvidos no desenvolvimento do projeto, os dois jornalistas garantem um diálogo próximo com os criadores, facilitando este processo de alinhamento entre criador e crítico. Este é um ponto interessante na crítica contemporânea de fotolivros: há pouco espaço para a resenha negativa, para apontar

---

[117] Original: It took the pair eight months to come up with the concept for the ?nal photobook, and Fieiras was instrumental in making it – going to a nondescript copyshop to reproduce the pages, carrying the copies in suitcases and physically putting it all together. "Initially, I was bundling each set of copies and putting in the screws myself," she says. "My fingers ended up bleeding." Each image underwent a different treatment, meaning there could be no colour profile management or even uniform colour correction. "It was a back and forth bargaining process," says Fieiras. "From the first moment I had a clear thought: it had to be shiny paper – something disgusting, ugly. Dani wanted to preserve the aesthetics of his images, whereas I was looking for the opposite effect." Tradução do autor.

os problemas ou desinteresses pessoais em uma obra. Especialmente no caso de livros premiados, a crítica se apresenta muito mais como veículo de divulgação do que como campo de debate acerca destas obras.

Illustrated People sofreu com a mesma série de eventos apontada no início da análise da recepção crítica de *You Haven't Seen Their Faces*. A premiação de 2015 se tornou compreensivelmente menos debatida do que os eventos de outros anos mas, apesar disto, os dois textos escolhidos para esta análise trazem pontos interessantes sobre como a crítica aborda o fotolivro contemporâneo e como o livro de Thomas Mailaender foi recebido. Por ter uma carreira consolidada, Mailaender é assunto de uma série de matérias sobre sua criação e processo criativo, mas, para esta dissertação foram selecionados textos que lidem diretamente com o livro premiado no *Photobook Awards.* Foram selecionados para análise os textos de Erik Kessels para a *Photobook Store Magazine*, de Marcin Grabowieki para o *Innocent Curiosity* e de Diane Smith para o *British Journal of Photography*.

O texto de Kessels, publicado no início de 2015, faz uma rápida análise da criação de Mailaender, dando ênfase ao processo produtivo por trás das *illustrated people* criadas para o livro. Kessels pontua que em diversos momentos as imagens e os corpos trabalham em sintonia, como as costas largas de um homem obeso que são cobertas de fotos ou de um punho desafiador com a imagem de um soldado igualmente desafiador (2015). Este comentário pontua não só a importância dos processos e técnicas para a criação deste livro como também aponta para a curadoria e edição de Mailaender na escolha de seus modelos e as imagens queimadas em suas peles. Kessels também comenta que

> Mailaender cria um ritmo neste livro ao intercalar suas imagens originais com as encontradas. Nós vemos fotografias ridículas de grupos de pessoas nuas, imagens médicas e dentais. Elas trabalham tão bem juntas porque muitas vezes elas não tem nada em comum entre elas. Essas imagens de arquivo engrandecem o livro de Mailaender e são impressas em preto e branco com um leve tratamento acinzentado sobre elas, para balancear as cores das imagens de pele. [118] (KESSELS, 2015, p. 5)

[118] Original: Mailaender creates a rhythm in this book by interspersing his original images with the found pieces. We see ridiculous naked group pictures, dental and medical images. They work so well together because they often have nothing in common with each other. These archive images that compliment Mailaender's book are printed in black and white and have a light grey treat on them, to balance them with the colorful skin pictures. Tradução do autor.

Esta análise aponta diretamente para o papel do ritmo e da construção de oposições dentro do livro de Mailaender. Além disso, também há uma interessante menção às capacidades de transformação de sentido sofridas pelas imagens dentro da sequência proposta para *Illustrated People*, marcando a ironia que acompanha toda a publicação.

O texto de Marcin Grabowieki para o *Innocent Curiosity* segue a linha de Kessels, pontuando que a variedade de temas nas imagens retiradas do *Archive of Modern Conflict* é imensa e que sua escolha não é racional ou justificada, envolvendo o livro em uma atmosfera de peculiaridade e surrealismo (GRABOWIECKI, 2015). A autora segue mencionando seu interesse pelas engraçadas, às vezes chocantes, mas sempre absurdas justaposições (GRABOWIECKI, 2015) presentes no fotolivro. Há uma menção direta à estrutura da sequência presente em *Illustrated People* e como este processo, e suas justaposições, é responsável por criar a atmosfera envolvente e absurda do livro. Há nesta crítica um posicionamento claro da sequência como o principal elemento narrativo desta obra, mesmo que de maneira não racional ou justificada, como aponta a autora. Há no texto, portanto, uma atenção especial aos processos criativos envolvidos na criação deste livro, focando a sua análise mais neste campo do que na interpretação direta da jornalista sobre o conteúdo ou função das imagens dentro desta narrativa. Este é um exemplo claro de como os processos criativos, em especial a sequência, tem se apresentado não só como um importante recurso narrativo, mas como elemento de análise e reconhecimento, ou não, de um fotolivro contemporâneo.

O *British Journal of Photography* publicou o artigo de Diane Smyth meses antes da premiação de Mailaender no *Photobook Awards,* no final de 2015. O texto na publicação britânica enfatiza o processo criativo de Mailaender, comentando uma série de produções de sua autoria. Smyth comenta o interesse de Mailaender em criar um sentimento de anarquia e diversão (2015), além de abordar seu interesse na busca e coleção de imagens de diversos arquivos, criando um acervo de mais de 10.000 imagens, chamado pelo artista de *The Fun Archive*. Por se apresentar como uma análise retrospectiva da produção de Mailaender, o texto de Smyth não se concentra diretamente na análise de *Illustrated People*. Do texto em questão, pode se tirar pontos sobre as questões centrais no processo criativo de Mailaender, como os já mencionados interesses pela construção de acervos e pela anarquia e escárnio.

Após a análise destes três textos críticos se percebe o interesse tanto pelo processo criativo ligado à construção de um fotolivro quanto a importância da sequência na sua avaliação crítica. A qualidade ou complexidade das justaposições criadas foram ponto central do interesse de dois dos três críticos a comentar o trabalho de Mailaender. Apesar da profundidade dos três textos analisados aqui é necessário pontuar a escassez de material para a análise de recepção crítica deste fotolivro em particular. Os três textos em questão foram publicados antes da premiação de *Illustrated People* como melhor fotolivro de 2015 pelo *Photobook Awards*. Não há nenhuma crítica em profundidade sobre o livro encontrada após a data da premiação, fato parcialmente justificado pelos atentados em Paris, mas que ainda aponta que, apesar do crescente interesse e do volume de textos dedicados ao tema, ainda há espaço para um maior desenvolvimento da crítica na área, especialmente em relação à manutenção de canais específicos para a abertura deste tipo de debate.

Após a análise da recepção crítica dos seis livros estudados por esta dissertação se pode concluir que, apesar de algumas variações, há um predominante alinhamento entre as intenções apresentadas pelos autores e os pontos destacados pelos críticos. Mais do que isso, se percebe uma proximidade entre quem produz e quem escreve, criando uma cenário rico, porém sem um espaço consolidado de debate. Outro ponto importante a ser observado é que, apesar de um constante crescimento no número de artigos e publicações dedicados à análise de fotolivros, ainda há uma falta de volume de produção que possibilite uma comparação mais completa entre textos e livros publicados ou premiados recentemente. Uma hipótese para esta característica é o volume de fotolivros lançados atualmente, algo que praticamente impossibilita uma cobertura ampla de grande porcentagem destes lançamentos e, ao mesmo tempo, a eleição consideravelmente rápida de quais serão os livros destacados de cada ano, especialmente após as primeiras premiações europeias, geralmente realizadas durante o verão. Assim, mais uma vez, aponto que o fotolivro é um elemento central dentro da fotografia contemporânea, mas ainda há considerável espaço para crescimento e consolidação da linguagem e sua cobertura crítica.

. Notas Finais

Esta dissertação se iniciou com o objetivo de entender o papel da sequência na criação e desenvolvimento de fotolivros contemporâneos. Este desejo aparece pelo entendimento de que este é um processo central nesta forma de expressão, que o encadeamento de imagens seria um dos principais recursos criativos para a construção deste tipo de publicação fotográfica. Após um levantamento sobre estudos prévios e comentários sobre fotolivros contemporâneos percebe-se a edição - ou a construção de sequências – como uma das ferramentas utilizadas neste processo. Uma das etapas dentro de um caminho muitas vezes traçado pelo artista em companhia de um diretor de arte e editor.

Pude assim entender um processo de análise que se concentrava nos aspectos materiais do livro, sua estrutura sequencial e seu conteúdo imagético, um tripé que dava sustentação para a construção de um conceito teórico/artístico e/ou para a construção de uma narrativa visual. Neste entendimento, a sequência ainda é parte central deste processo criativo, mas é a auxiliada por outras ferramentas e formas de expressão, garantindo assim um entendimento mais completo da criação destas publicações.

Neste caminho analítico encontrei contaminações com outras áreas criativas como o cinema, a escrita e a performance, todas apontadas por artistas ou teóricos da fotografia como maneiras de se entender a edição fotográfica. Esta contaminação se entende não só por uma bem-vinda multidisciplinariedade na área, mas também pela ausência de teorias e análises profundas sobre o trabalho de edição e sequenciamento em fotografia. Ainda há muito espaço para um estudo detalhado da sequência na fotografia contemporânea. Existem muitos caminhos a serem explorados e processos criativos a serem apresentados. Além deste levantamento histórico e do entendimento deste diálogo da fotografia com outras áreas do fazer artístico esta dissertação mergulhou no processo criativo de seis premiados artistas e encontrou caminhos variados em sua relação não só com a construção de sequências visuais, mas com a fotografia em si. Com isso, se cria um material de consulta que não está apenas ligado a estes seis livros, mas que pode servir como base para entender os processos de outros artistas, além de possivelmente auxiliar artistas visuais em seus caminhos na realização de fotolivros e narrativas visuais.

Entre os seis livros estudados, pode-se dizer que há aproximações entre todos, mas cada um destes artistas encontrou um processo próprio para o desenvolvimento de sua narrativa e edição. Óscar Monzón, em parceria com o editor e diretor de arte Eloi Gimeno, criou em *Karma* um encadeamento complexo de imagens que constrói uma argumentação bastante definida em torno do seu tema: a relação entre homem e carro na atualidade. A partir premissa bastante direta se criam pequenos argumentos visuais que irão aproximar formalmente máquina e homem, além de destrinchar a uma ilusória privacidade fornecida pelos veículos. Organizado em capítulos bem definidos, o livro se vale de imagens consideravelmente potentes, mas vê sua narrativa deslanchar no encadeamento preciso deste acervo visual. Dentre os seis livros estudados este é o que conta com o uso mais intenso da sequência como ferramenta narrativa e no qual o autor e seu parceiro de trabalho identificaram esta como a principal forma de expressão para esta proposta narrativa, criando, de forma consideravelmente direta, uma argumentação visual em torno de um tema pré-definido.

Se Monzón utiliza a sequência como forma de moldar a construção narrativa de seu trabalho, Rosângela Rennó, premiada no mesmo ano que o artista espanhol, é uma das artistas que entenderá a sequência como um valor pré-estabelecido e que buscará outros caminhos para o desenvolvimento de sua expressão artística no fotolivro aqui estudado. *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23]* é inicialmente apresentado como a reprodução de vinte e sete álbuns de fotografias do Arquivo Geral, meticulosamente desmantelados e com seu conteúdo furtado ao longo dos anos. A sequência aqui é dada pois a artista reproduz, em ordem direta, os álbuns e parte considerável do que restou dentro deles. Porém, após um olhar mais cuidadoso, se percebe que Rennó encontrou uma série de gatilhos para dar ritmo, variação e manter o espectador interessado em sua criação. Essencialmente, os capítulos compostos por cada um dos álbuns lidam com as noções de esquecimento e invisibilidade de maneiras distintas, apresentando desde capas, parafusos e restos de anotações encontrados nas caixas dos álbuns até imagens fantasmagóricas, apresentadas por baixo dos papéis tipo manteiga que as protegem. Assim, a sequência pode ser um valor pré-estabelecido em *A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23],* mas esta não é de maneira nenhuma neutra ou inexpressiva. Rennó parte de um valor rígido para encontrar caminhos de torcê-lo sem quebrá-lo, carregando a obra com sua expressividade através do jogo de respeito e transformação desta sequência pré-

concebida. A obra de Rennéo propiciou um valioso embate com a metodologia proposta nesta pesquisa. Sua forma de organização conceitual e o papel da sequência em seu caminho criativo é consideravelmente diferente de outros livros estudados aqui. Este choque, porém, se torna valioso pois garante que há um campo extenso para a criação em fotografia, no qual nem sempre a sequência de imagens será um valor central e, por outro lado, mostra o sequenciamento como uma etapa indissociável da criação de fotolivros. Sendo assim, com uma lógica pré-estabelecida, o autor irá buscar outras maneiras de construir sua expressividade em sua publicação, sempre em diálogo direto com a estrutura sequencial pensada para o livro.

Entre os autores premiados em 2014 há, igualmente, abordagens distintas em relação à sequência na fotografia, mas, diferentemente dos outros anos estudados, se percebe uma aproximação entre os estilos dos dois autores premiados. Nicoló Degiorgis, autor de *Hidden Islam*, constrói uma tipologia de prédios improvisados como local de prece. Dividido em capítulos, o livro apresenta uma estrutura rígida, uma repetição constante de valores, se aproximando do estilo consagrado por Bernd e Hilla Becher. A grande diferença aqui é que Degiorgis constrói uma segunda história em sua obra, com uma série de imagens em cor, de momentos de prece, "escondidas" dentro das dobras em *gatefold* presentes em todas as páginas duplas du livro. Há assim uma construção dupla, uma primeira camada super estruturada e uma segunda criação muito mais livre, pautada por uma transformação formal mais subjetiva, que varia em forma, volume e intensidade de cada uma destas imagens.

Oliver Sieber, premiado com *Imaginary Club*, criou duas narrativas entrelaçadas, assim como Degiorgis, ambas com valores formais distintos, novamente apostando em uma tipologia e na oposição entre imagens em cor e preto e branco. Em seu livro, o autor alemão leva ao extremo sua catalogação visual de culturas urbanas criando o mais extenso dos livros aqui analisados. Se em *Hidden Islam* há uma tipologia rígida, repetitiva e muito bem determinada, em *Imaginary Club* este processo é muito mais livre, com um fluxo visual de imagens que não segue regras pré-determinadas de organização ou que crie blocos de conteúdo claramente separados dentro do livro. Apesar de seguir uma abordagem visual pré-definida, Sieber vê no momento da sequência ou oportunidade de criar associações livres, em um processo intuitivo e dificilmente reprodutível.

Mesmo com uma aproximação em sua abordagem – o uso de tipologias e a construção de duas narrativas entrelaçadas ao longo do livro – os resultados não

poderiam ser mais distintos entre *Hidden Islam* e *Imaginary Club*. Um livro conciso, bem estruturado e resolvido em sua organização material através dos *gatefolds* e uma obra longa, caótica e, por vezes, impenetrável compartilham o mesmo ponto de partida: o registro tipológico de um grupo social específico. Se percebe aqui a riqueza de recursos que a edição, a sequência e o desenvolvimento conceitual de um trabalho fotográfico oferecem para o artista. Há uma infinidade de maneiras de encarar temas ou abordagens próximos, mas os resultados finais serão sempre os mais variados.

Em *You Haven't Seen Their Faces*, fotolivro de Daniel Mayrit, há uma aproximação com o processo de Rosângela Rennó já que neste caso a sequência também é um valor pré-estabelecido, neste caso por uma lista da revista inglesa *Square Mile*. Se no livro de Rennó há uma exploração do que não está lá como forma de construir uma narrativa mais cativante, no livro de Mayrit o texto e as intervenções nas imagens são responsáveis por esta dinâmica. Cada fotografia apresentada conta com anotações, rabiscos e indicações variadas que contribuem para uma leitura mais dinâmica de uma obra que conta, essencialmente, com 100 imagens iguais. Além disso, Mayrit foi o responsável pela seleção e escolha destas imagens então, por mais que sua ordem já estivesse determinada, o conteúdo de cada uma destas imagens foi uma escolha do artista, assim como as intervenções e o tratamento visual aplicados sobre elas. Há uma clara preocupação com a construção de ritmo e variação no projeto de Mayrit, mas estas não se dão pelo encadeamento de imagens. Esta lógica aponta para um caminho no qual, mesmo que não haja uma definição criativa para a sequência em um livro, há sim outro recursos que serão utilizados para construir as noções de ritmo e transformação ao longo de uma publicação fotográfica.

O derradeiro livro analisado nesta dissertação foi *Illustrated People*, de Thomas Mailaender. Nesta obra há uma abordagem intuitiva em relação à sequência, mas, ainda assim, parte considerável de sua construção narrativa se dá pelo encadeamento de imagens. Se em *Karma* há praticamente a construção de uma argumentação através do pareamento de imagens, em *Illustrated People* este pareamento é utilizado para trazer a ironia, o caos e o fantástico de forma consideravelmente ácida. Mailaender menciona em sua entrevista que não realiza várias edições antes de chegar à sequência final, que seu processo é mais direto e passa pela sua conexão inicial com aquelas imagens. Apesar de pregar esta abordagem menos controlada no processo de criação o resultado final é inevitavelmente analisado, ao menos em parte, pela justaposição de imagens no livro

e este processo é perceptivelmente pensado de maneira a construir novos sentidos entre as imagens. Assim temos um caminho que, por mais intuitivo que seja, cria uma narrativa construída essencialmente pela maneira com que as imagens foram sequenciadas. Outro aspecto marcante da obra de Mailaender é sua aproximação com a performance e com a criação de novas imagens a partir de um arquivo pré-existente. Esta conexão gera uma fotografia híbrida, em que há um processo de associação interno entre a imagem de arquivo escolhida, o local e tipo físico do modelo retratado e a imagem formada entre as duas associações visuais.

Algo que atravessa parte destas obras é a conexão com o arquivo fotográfico, em um caminho de reinterpretação visual de um acervo já existente. Rennó, Mayrit e Mailaender fazem isto diretamente, se aprofundando em um arquivo já existente ou criando um recorte dentro de um conjunto de imagens. Esta conexão aponta para uma pluralização dos processos criativos na fotografia, tirando responsabilidade da produção das imagens em um livro e adicionando força à função de editor, de criador de narrativas a partir de imagens não produzidas pelo autor do livro. Esta diluição da figura do fotógrafo-autor se mostra como uma tendência importante na criação contemporânea em fotografia e é mais um ponto que reforça a importância do estudo da sequência neste campo em que a edição e outros processos paralelos à criação da imagem se tornam essenciais para a realização da obra final. Esta é a principal tendência curatorial que se pode perceber entre as decisões do júri ao longo dos três anos de *Photobook Awards* estudados nesta dissertação. Há um interesse muito forte pela narrativa destas publicações, muito mais do que pela potência de suas imagens enquanto obras únicas. Pode não haver um recorte temático ou de estilo entre os premiados, temos de Rosângela Rennó, uma fotógrafa conhecida por não fotografar, até Nicoló Degiorgis, com uma abordagem muito mais clássica em relação à fotografia, apostando em uma fotografia direta, mais próxima de uma tradição documental, mas há uma clara análise destes livros a partir de sua narrativa e, consequentemente, de sua sequência visual, indicando este como um dos principais pontos analisados neste cenário.

Ao final desta jornada vejo reforçada a importância de se dedicar uma atenção profunda à análise da sequência e da edição para o entendimento dos processos criativos ligados ao fotolivro. Este é um caminho pelo qual toda publicação deverá passar e as formas de encará-lo são as mais plurais, como visto na análise do corpus desta dissertação. Este é outro ponto marcante tirado desta pesquisa: a riqueza de

interpretações e processos criativos no momento de construção da sequência. Dentro desta pesquisa temos livros com sequências pré-determinadas, rigorosas ou intuitivas, apontando a diversidade de opções para organização de produções fotográficas e como a edição, seja qual forma ela tomar, é algo diretamente presente no processo criativo de todos os artistas aqui presentes.

Espero que o panorama aqui apresentado contribua para um debater mais profundo sobre a criação de fotolivros na atualidade, que este campo, tão rico em produção, continue seu processo de aprofundamento teórico, trazendo mais e mais discussões sobre a área. Espero também que esta dissertação possa servir como estudo para o desenvolvimento de poéticas em fotografia, que ao conhecer mais profundamente o trabalho destes seis artistas o leitor encontre caminhos possíveis para trabalhos fotográficos e as suas publicações que estarão por vir.

Bibliografia

A01 [COD.19.1.1.43] — A27 [S | COD.23] Photographs and text by Rosângela Rennó. Disponível em: <https://aperture.org/shop/renno-a01/>. Acesso em: 11 jan. 2018.

ANDRADE, J. M. F. DE. Alguns subsídios para a crítica do livro fotográfico na América Latina. In: **CLAP! 10x10 Contemporary Latin American Photobooks: 2000-2016**. New York: 10x10 Photobooks, 2017.

AQUINO, L. A. DE. **Imagem-Poema: A Poética de Miguel Rio Branco**. [s.l: s.n.].

AUGSCHOELL, D.; JASBAR, A. **Interview with Oliver Sieber**. Disponível em: <http://www.ahornmagazine.com/issue_6/Interview_sieber/interview_sieber.html>. Acesso em: 14 maio. 2018.

BADGER, G. Elliptical Narratives: Some Thoughts on The Photobook. In: **The Pleasures of Good Photographs**. [s.l.] Aperture, 2010. p. 221–234.

BADGER, G. It's All Fiction. In: **Imprint: Visual Narratives in Books And Beyond**. [s.l: s.n.]. p. 15–47.

BADGER, G. It's Narrative, But Not as We Know It... Sequencing the Photobook. **The Photobook Review**, p. 3, 2014.

BADGER, G. Por que fotolivros são importantes. **Revista Zum**, p. 1–11, 2015.

BARTHES, R. **Camera Lucida**. [s.l.] Hill and Wang, 1981.

BAUSELLS, M. Rogues gallery: how photographers are targeting the 1%. **The Guardian**, 2016.

BELL, P. Content Analysis of Visual Images. In: LEEUWEN, T. VAN; JEWITT, C. (Eds.). . **Handbook of Visual Analysis**. [s.l: s.n.]. p. 10–35.

BENNETT, E. Photographically unconcealing the crimes: Christian Patterson's Redheaded Peckerwood and Heidegger's aletheia. **Philosophy of Photography**, v. 4, n. 1, p. 47–71, 2013.

BONDUKI, I. **O Conceito de Sequência de Nathan Lyons**. [s.l.] Universidade de São Paulo, 2015.

CALDERON, A. S.; GULDIN, R. "To document something which does not exist." Vilém Flusser and Joan Fontcuberta: A Collaboration. **Flusser Studies**, v. 13, p. 1–21, 2010.

CAMPANY, D. What's in a Name? **Photobook Review**, n. 007, p. 1–6, 2014.

CAMPANY, D. The Book of Film. **The Photobook Review**, n. 11, p. 1–10, 2016.

CAMPBELL, O. **Pierced privacies served up hot and cold in KARMA (2014)**. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2014/12/pierced-privacies-served-up-hot-and-cold-in-karma-2014.html>. Acesso em: 1 dez. 2016.

CESCHEL, B. **Self Publish, Be Happy: A DIY Photobook Manual and Manifesto**. New York: Aperture, 2015.

CHARON, M. **Entrevista concedida a Felipe Abreu**Paris, 2017.

CHARTIER, R. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, v. 11, n. 5, p. 173–191, 1991.

COLI, J. A fotografia, o tempo, a morte. **Studium**, n. 37, p. 94–103, 2015.

COTTON, C. **The Photograph As Contemporary Art**. London: Thames and Hudson, 2014.

DEGIORGIS, N. **Entrevista concedida a Felipe Abreu**São Paulo, 2017.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. 2ª Edição ed. São Paulo: Papirus Editora, 1998.

EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERNÁNDEZ, H. **Fotolivros latino-americanos**. [s.l.] Cosac Naify, 2011.

FILHO, J. M. K. DE A. **Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem**. [s.l.] Universidade de São Paulo, 2015.

FILHO, M. A. S. DA R. **Cimo da Serra: Uma Narrativa Fotográfica da Paisagem**. [s.l.] UFRGS, 2017.

FOSTER, P.; BORGATTI, S. P.; JONES, C. Gatekeeper search and selection strategies: Relational and network governance in a cultural market. **Poetics**, v. 39, n. 4, p. 247–265, 2011.

FURLANETO, A. Os Arquivos de Rosangela Rennó. **O Globo**, p. 1, 11 fev. 2013.

GIETSBERG, F.; SUERMONDT, R. **The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards**. [s.l.] Aperture, 2012.

GRABOWIECKI, M. Thomas Mailaender: Illustrated People. **Innocent Curiosity**, p. 1, 2015.

GRIGOLIN, F. **experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro**. São José dos Campos: Publicações Iara, 2013.

GRIGOLIN, F. **A fotografia no livro de artista em três ações: produzir, editar e circular**. [s.l.] Universidade Estadual de Campinas, 2015.

HATCH, K. Something Else: Ed Ruscha's Photographic Books. **October**, v. 111, p.

107–126, 2005.
IEDEMA, R. Analysing Film and Television: a Social Semiotic Account of Hospital: an Unhealthy Business. In: LEEUWEN, T. VAN; JEWITT, C. (Eds.). . **Handbook of Visual Analysis**. [s.l: s.n.]. p. 183–206.
Illustrated People - Thomas Mailaender. Disponível em: <https://rvb-books.com/book.php?id_book=77>. Acesso em: 31 jan. 2018.
Imaginary Club by Oliver Sieber. Disponível em: <https://www.photobookstore.co.uk/photobook-imaginary-club.html>. Acesso em: 30 jan. 2018.
JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. [s.l.] Edições 70, 2007.
KARASIK, M. **The Soviet Photobook 1920-1941**. [s.l.] Steidl Verlag, 2015.
Karma. Disponível em: <https://www.dalpine.com/products/karma-oscar-monzon>. Acesso em: 11 jan. 2018.
KESSELS, E. Illustrated People by Thomas Mailaender, Recommended by Erik Kessels. **Photobook Store Magazine**, p. 4–7, 2015.
KNOBLAUCH, L. **Óscar Monzón, Karma**.
KULESHOV, L. **Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov**. Berkeley: University of California Press, 1974.
LANGE, S. **Bernd and Hilla Becher Life and Work**. [s.l.] MIT Press, 2007.
LAURENT, O. **Hidden Islam: Nicolo Degiorgis Charts the Challenges of Being Muslim in Italy**. Disponível em: <http://time.com/3598317/hidden-islam-nicolo-degiorgis-charts-the-challenges-of-being-muslim-in-italy/?iid=sr-link1>. Acesso em: 15 maio. 2018.
LEEUWEN, T. VAN; JEWITT, C. **Handbook of Visual Analysis**. [s.l.] SAGE Publications, 2001.
LEFÈVRE, B. V. **Livros de fotografia: história, conceito e leitura**. [s.l.] Unicamp, 2003.
LIMA, A. L. Fantasmagoria Do Real E A Invenção Da Verdade. In: **APROX. 50.300.000**. São Paulo: Vibrant, 2017. p. 94.
LUIGI, D. DE. **Review: Daniele De Luigi on Nicoló Degiorgis**. Disponível em: <https://aperture.org/pbr/hidden-islam/>. Acesso em: 14 maio. 2018.
MACHADO, A. **A Ilusão Especular: introdução à fotografia**. [s.l.] Editora Brasiliense, 1984.
MAILAENDER, T. **Entrevista concedida a Felipe Abreu**, 2017.

MARTIN, L. A. **Entrevista concedida a Felipe Abreu**, 2017.

MAYRIT, D. **You Haven't Seen Their Faces**.

MAYRIT, D. **Entrevista concedida a Felipe Abreu**São Paulo, 2017.

MONZÓN, Ó. **Entrevista concedida a Felipe Abreu**, 2017.

NEUMÜLLER, M. **Bernd y Hilla Becher hablan con Moritz Neumüller**. Madrid: La Fabrica, 2005.

NEWHALL, B. **Photography and the Book:** Disponível em: <https://bpl.bibliocommons.com/item/show/5977764075>.

O'HAGAN, S. **Lights , camera , inaction : Óscar Monzón photographs drivers' private moments**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/18/oscar-monzon-karma-book-photography-cars>. Acesso em: 30 nov. 2016.

O'HAGAN, S. Arles 2014 : Nicolo Degiorgis lifts the veil on Italy's Islamophobia. **The Gu**, 2014.

O'HAGAN, S. **Hidden Islam 479 Comments: the photobook that contains no photos**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/09/hidden-islam-479-comments-nicolo-degiorgis-sean-o-hagan>. Acesso em: 15 maio. 2018.

PAPAGEORGE, T. **Walker Evans and Robert Frank: An Essay on InfluencePhotography: The Missing Criticism**, 2011.

PARR, M. **Hidden Islam - From the introduction by Martin Parr**. Disponível em: <http://www.rorhof.com/books/hidden-islam>. Acesso em: 30 jan. 2018.

PARR, M.; BADGER, G. **The photobook: A History Volume I**. London: Phaidon, 2004.

PARR, M.; BADGER, G. **The Photobook: A History Volume III**. London: Phaidon, 2014.

PARR, M.; WASSINKLUNDGREN. **The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present**. [s.l.] Aperture, 2016.

PECES, J. Daniel Mayrit's portraits of the rich and powerful financial elite. **British Journal of Photography**, 2016.

RENNÓ, R. **Entrevista concedida a Felipe Abreu**São Paulo, 2017.

REZNIK, E. **When Subcultures Converge: Oliver Sieber's Imaginary Club**. Disponível em: <https://www.americanphotomag.com/when-subcultures-converge-oliver-siebers-imaginary-club#page-6>. Acesso em: 14 maio. 2018.

Rosângela Rennó. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10376/rosangela-renno>. Acesso em: 11 jan. 2018.

ROTH, A. **The open book: a history of the photographic book from 1878 to the present**. First ed. [s.l.] Hasselbald Center, 2004.

SEKULA, A. The Body and the Archive. **October**, v. 39, p. 4–64, 1986.

SEKULA, A. Reading An Archive: Photography between labour and capital. In: WELLS, L. (Ed.). . **The Photography Reader**. [s.l.] Routledge, 2002. p. 443–453.

SEYMOUR, T. **Expressions of Islam, hidden from view, in northeast Italy**. Disponível em: <http://www.bjp-online.com/2014/11/expressions-of-islam-hidden-from-view-in-northeast-italy/>. Acesso em: 15 maio. 2018.

SHAW, T. Strategic Linkage: Binding and Sequence in Photobooks. **Photobook Review**, n. 002, p. 2–3, 2012.

SIEBER, O. **Entrevista concedida a Felipe Abreu**São Paulo, 2017.

SILVEIRA, P. **A faceta travestida do livro fotográfico**24º Encontro da ANPAP Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. **Anais**...Santa Maria, RS: 2015

SMYTH, D. Thomas Mailaender's weird and wonderful world. **British Journal of Photography**, 2015.

SONESSON, G. Semiotics of Photography: On tracing the index. In: **Pictorial meanings in the society of information**. [s.l: s.n.]. p. 134.

SONTAG, S. **Diante da Dor dos Outros**. [s.l.] Companhia das Letras, 2012.

SUTTON, D. **Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of time**. [s.l: s.n.].

TACCA, F. DE. **Imagens do sagrado : entre Paris Match e o Cruzeiro**. Campinas: Imprensa Oficial, 2009.

THIJSEN, M. **question-answer e-mail exchange with Rosangela Renno on awarded "best historical photobook" and two more of her books on found photography**.

VISOTO, A. M. O voyeurismo fotográfico nas poéticas contemporâneas. **Studium**, n. 36, p. 6–23, 2014.

WALLIS, B. The Order of Things. In: **The Order of Things**. [s.l.] Steidl Verlag, 2015. p. 32–47.

WOLUKAU-WANAMBWA, S. The PhotoBook and the Archive. **Photobook Review**, n. 010, p. 1–5, 2016.

ZIEGLER, U. E. You Have To Be Patient. In: **Joachim Brohm: Typology 1979**. London: MACK, 2014.

Anexos

Anexo I – Pauta da entrevistas realizadas com os autores

- Do que fala este livro?
- Qual a opinião que você deseja emitir sobre este tema?
- Quanto tempo você levou produzindo / pesquisando as imagens que estão no livro?
- Quanto tempo você passou editando / construindo a sequência do livro?
- O processo de edição foi solitário? Você apresentou sua sequência em desenvolvimento para outras pessoas? Com que objetivo?
- Quantas versões da sequência foram feitas, aproximadamente? Quantas versões do livro (bonecos) foram feitos, aproximadamente?
- Em que momento o(a) designer / diretor de arte entrou no processo de criação do livro? Ele(a) participou do processo de edição?
- A sequência / edição é uma das ferramentas para transmitir o conceito / opinião desejado pelo livro?
- De que formas a sequência auxilia na transmissão deste conceito?
- Como está estruturado o livro (há capítulos, arcos narrativos, etc.)?
- Como esta estrutura auxilia na transmissão do conceito do livro?
- Você se preocupou com ritmo durante a edição das imagens?
- Que técnicas você utilizou para dar ritmo ao livro?
- Você se preocupou com a construção de sentido entre imagens adjacentes no livro?
- Quanto do sentido da imagem é interno ao quadro e quanto é construindo pela aproximação com outras imagens do livro?
- Que técnicas você utilizou para parear as imagens presentes no livro?
- Estes processos são perceptíveis para quem entra em contato com o livro?
- É essencial que o leitor perceba estes processos para que a mensagem do livro seja transmitida?
- Você utilizou técnicas de outros meios criativos (texto, música, cinema, etc.) no momento de criar a sequência deste livro?
- Qual o elemento mais importante neste livro?
- A narrativa fotográfica tem uma linguagem própria? Quais são seus elementos centrais?

Anexo II – Pauta da entrevista com Lesley A. Martin

- Quelle est l'importance pour la carrière d'un artiste de recevoir un prix tel que le Photobook Awards ?
- Quelle est l'importance des Photobook Awards pour le marché de photolivre et de la photographie en général?
- Y a-t-il une saturation du marché concernant la création de nouveaux photolivres? Un tel prix est-il important pour souligner les bons efforts d'une production si vaste?
- Y a-t-il un souhait de créer une ligne de conservation (curatorial) pour le prix au fil des ans? Y a-t-il un thème ou une approche qui est la plupart du temps apprécié lors de la remise du prix?
- Quels sont les critères pour le choix des gagnants et des livres présélectionnés du prix?
- Y a-t-il un formulaire écrit pour ce processus? L'argumentation est orale ou y a-t-il un enregistrement?
- Croyez-vous que le choix des membres du jury influence le résultat du prix? Je me demande considérant la prédominance des gagneurs qui son artistes masculins et artistes européens / américains.
- Les aspects techniques (impression, reliure, papier, etc.) ou narratifs du livre sont-ils les plus appréciés dans le processus du jury?
- Quelle est l'importance de la séquence d'images dans le livre pour la décision du jury?
- Le prix stipule qu'il est « celebrating the book's contribution to the evolving narrative of photography ». Le récit/narratif est-il le critère principal pour choisir les gagnants? Comment est-il évalué?

Registro em áudio das entrevistas conduzidas nesta pesquisa

- Oscar Monzón:
https://www.dropbox.com/s/yahfeafqymzrjlk/Oscar%20Monz%C3%B3n.m4a?dl=0

- Rosângela Rennó: https://www.dropbox.com/s/cr2q800y0d7p0u5/RR.m4a?dl=0

- Nicoló Degiorgis:
https://www.dropbox.com/s/shlxoe6ce90s40x/Nicolo%20Degiorgis.m4a?dl=0

- Oliver Sieber:
https://www.dropbox.com/s/w4m9limj9mifdpn/Oliver%20Sieber.m4a?dl=0

- Daniel Mayrit:
https://www.dropbox.com/s/my99y8q6f28rjr1/Daniel%20Mayrit.m4a?dl=0

- Thomas Mailaender:
https://www.dropbox.com/s/ol30l7gm1imx9iv/Thomas%20Mailaender.m4a?dl=0

- Lesley A. Martin:
https://www.dropbox.com/s/gicxmimio0uvagn/Lesley%20A%20Martin.m4a?dl=0

- Matthieu Charon:
https://www.dropbox.com/s/c5t5y8kfpcgrnwy/RVB%20Books.m4a?dl=0